المقالة السجالية
في الأدب العربي الحديث

مصطفى صادق الرافعي نموذجا

الأستاذ: محمد همام
أغادير - المغرب

تمهيد

هدف هذه المحاولة فك الحصار عن بعض القضايا الفكرية المطمورة في تاريخنا الحضاري، ليس في المجال الأدبي فقط، ولكن في مجالات عدة: من تاريخ، وسياسة، واقتصاد... إن على مستوى الظواهر وإن على مستوى الرجال المشاركين، وهي في حاجة إلى تجميع الجهود، وتوزيع المهام؛ لإعادة بناء صرح الأمة الحضاري، الذي يعاني من ثغرات كثيرة.

وتركيزنا على الدرس الأدبي يأتي لاهتمامات ذاتية واهتمامات موضوعية:

أولها: الاهتمام الشخصي بالميدان في إطار التخصص النسبي في المجال.

ثانيها: الحضور الأدبي في حياتنا اليومية بشكل فعال وقوي. إبداعا ونقدا...

ثالثها: كون الأدب الإسلامي - في شقه العربي - لا يزال جزء كبير منه دون تحقيق ليقدم للقراء كما ينبغي... وإنما تحكمت في الدراسات المنشورة أمور غير أدبية، وتناولتها أيادٍ غير أمينة، من مستشرقين وتلامذتهم؛ إذ أسقطت على الدرس الأدبي العربي إشكالات هي من

خصوصيات الأدب الغربي، في بعده الفلسفي النظري، فأصبح يدرس في إطار ثنائيات تقابلية صارمة من نوع قديم/ حديث، ثابت/ متحول، لفظ/معنى... في وقت كان لزاما على الدارس العربي، وهو يصدر عن منظومة عقائدية فلسفية متماسكة، أن يدرس أدبه ككل متماسك، يمثل مرحلة ارتقائية في التفكير الأدبي العربي في سيرورة تاريخية مترابطة.

وتسجيلنا لهذه الالتفاتات لا نقصد به تجريح شخص بعينه، أو اتجاهاً أدبيًّا، فلكل واحد حرية الدرس والتحليل، كيف شاء ومتى شاء، وإنما أردنا التنبيه على مقاتل نراها أثرت بالدرس الأدبي إلى الحضيض، وأبعدتنا عن الركب الحضاري العام!

والمقالة الأدبية السجالية وبخاصة - موضوع دراستنا- بوصفها ممارسة أدبية راقية، من ضحايا الطمس والإهمال؛ إذ طغت المقالة السجالية، بصفتها الحزبية الضيقة ومآربها الوقتية... مع أن المقالة الأدبية تمتد جذورها في أعماق التاريخ، فقد عرفت عند العرب منذ القديم، كما عرفت عند أمم أخرى كاليونان. ولا نستطيع في هذه الدراسة المقتضبة أن نحسم من كان السابق في هذا النوع الأدبي: العرب أم اليونان؟ والأمر في ما نعتقد لا يفيد شيئاً كبيراً!

وموضوعنا هذا نقدم له بمدخل نظري حول المقالة السجالية، ثم ننتقل إلى المجال التطبيقي: لتتبع خصائص هذه المقالة في مؤلف مصطفى صادق الرافعي: (تحت راية القرآن)، بعد أن نوضح سبب الاهتمام بدراسة مقالة الرافعي تحديداً؟

المقالة السجالية: مدخل نظري

يكاد يجمع أغلب الدارسين على أن المقالة الأدبية جدول متفرع من النهر الكبير الذي هو الخطابة[1]، فصاحب المقالة يخاطب جمهورا عريضا، يقصد التأثير فيه وإقناعه بأفكاره ومعتقداته. ويكون خطابه في أغلبه تبسيطا لتحقيق نوع من التواصل الأدبي والتاريخي، بأسلوب مستساغ ومألوف للقارئ العادي، ولا نكاد نجد فيه تعقيدا ما. وهذا الأمر نفسه بالنسبة للخطيب، وإن كان أسلوب الخطابة قويا، وجزلا، ومتينا.

والمقالة السجالية من فنّ المقالة بعامة. ويرى الدكتور طه عبد الرحمن أنّ السجال خاصية من خصائص الاعتراض[2]، الذي يعني ارتقاء المعروض عليه إلى درجة يتعاون فيها العارض: لإنشاء معرفة نظرية مشتركة بأساليب معينة، كفيلة بتقويم العرض وتحقيق الإقناع، واحترام خصائص مضبوطة، كالاستجابة، والاستشارة، والتقويم، وعلى هذا الأساس يدخل العارض والمعترض في «حوارية» ذات مراتب تشترك جميعا في كونها «فعاليات» خطابية، تفيد التداخل اللغوي، وتوفر للنص شروطه الاستدلالية، فتكون المقالة السجالية إذاً ذات طابع منطقي وتُحترم فيها آليات الحوار، ولا تُتَعدى فيها حدود النقض والتفنيد، ويُتجنب فيها المساس بشخص المُساجل، إلا أنها قليلة ما هي؛ إذ تطغى على الأدب المقالات السجالية في طابعها السلبي، وكثيرا ما تكون تجريحية هجومية؛ لتبرهن، لا على صحة الرآي أو خطئه، ولكن على فساد أخلاق

المساجَل، وسوء نيَّته. ولعل هذا النوع من التحاور كان سائدا منذ العصر الجاهلي؛ فالمساجلات الشعرية التي كانت تقام بعكاظ والمربد، وشعر النقائض، والمسامرات، والمساجلات في بلاط الخلفاء، خير ما يدل على ذلك. وما عرفت به هذه المحاورات من أسماء يدل على حدة الحوار وشراسته في ذلك الوقت، فتوارثنا مع المساجلة: المناظرة، والمخاطبة، والمجادلة، والمحاجّة، والمذاكرة، والمباحثة، والمناقشة، والمنازعة، والمجالسة، والمعارضة، والمناقضة، والمداخلة...

من هنا تكون المقالة السجالية في حقيقتها - بلغة العصر - حربا كلامية، يكون فيها المتكلم جهير الصوت، متخيلا نقيضا محتملا، ويشكل خطرا على معتقداته وأفكاره، فيشتد السجال، وتقوى الملاسنة، ويكون الظفر للأقوى تأثيرا واستمالة، لا إقناعا واستدلالا، وللذي يحسن التصرف في اللغة وإثارة مشاعر النقمة والضحك من خصمه. فتُبنى المقالة إذاً على أساس بياني، تكون اللغة فيه سلاحا رئيساً لمنازلة الخصم، وهذا أمر نبّه عليه الرافعي حين رأى أن «لا وجود للمقالة البيانية إلا في المعاني التي اشتملت عليها، يقيمها الكاتب على حدود ويديرها على طريقة. مصيبا بألفاظه مواقع الشعور، مثيرا بها مكاسب الخيال، آخذا بوزن. تاركا لوزن لتأخذ النفس كما تشاء وتترك»[٣].

من هنا، لابد للتناول التحليلي للمقالة السجالية من أن يضع في الحسبان كونها «رسالة مكونة من مجموعة منسقة من الإشارات، يجب فكها حسب إجراءات التواصل داخل مجموعة لسانية وثقافية معينة، تستلزم وجود طرفين، تقوم الرسالة بالربط بينهما، وهما المتكلم والمخاطب»[٤]. وبكلمة واحدة يمكن أن نتناول المقالة الأدبية «كبناء يتركب من عدد من الجمل السليمة، مرتبطة فيما بينها بعدد من العلاقات»[٥]. والمقالة بوصفها جنساً أدبياً يفترض فيها أن تخضع لشروط التداول اللغوي: النطقية والاجتماعية والإقناعية.

النطقية: بتوظيف اللسان الطبيعي، وتحصيل صيغه الصرفية وقواعده النحوية وضبط دلالات ألفاظه في أثناء التبليغ والتقييم.

الاجتماعية: بمشاركة الآخرين الحوار فيما يفكر فيه ويعتقده حقيقة، ومن ثم تحقيق البعد الاجتماعي في المقالة.

الإقناعية: بالابتعاد عن أساليب «القمع» و«الإكراه» واعتماد «الإقناع»، وتوظيف أساليب الإمتاع قصد التأثير في المخاطب وتوجيه سلوكه، وتجسيد الأشياء للمخاطب كأنه يراها رأي العين، وهنا يكون التوسل بالأسلوب الحواري عفوا، أو لهدف جمالي محض، ولكنه توسل وظيفي، أساسه التجسيد والتبسيط والتشخيص: لتغيير التصور وتدعيم الفكر المراد نشره. وهذا النوع من التواصل وظّفه طه حسين كثيرا في كتاباته، وبخاصة في مؤلفه (حديث الأربعاء)؛ إذ يقول مخاطبا محاوره المفترض «إني لا أريد أن ألقي عليك درساً، وإنما أريد أن أصل بينك وبيني حوارا، فإما أن تقرأ هذه القصيدة، وإما ينقطع الحوار»[٦]. وإذا كانت هذه الخصائص من

مميزات المقالة عامة، فإن المقالة السجالية كثيرا ما تخرق هذه الأعراف، وتكون ذات أبعاد نفسية سيكولوجية، وأخرى اجتماعية فقط.

أبعاد نفسية مدفوعة برغبات دفينة في أعماق أعماق المتكلم، لقتل غيره والفتك به، وتمزيق أوصاله. فتُتخيل بذلك المقالة السجالية نارا تلظى، يفوح الغضب الملتهب من جنباتها، ويكون فيها صوت المتكلم الصوت الأعلى! ولا يعطي ولو قدرا ضئيلا من الحرية لخصمه، فهو صوت ساديٌّ يعذب الخصم، وينتقم منه، بلا رحمة ولا شفقة، بل يكون ذلك مصحوبا بالسخرية منه، وتصويره بشكل بشع.

أبعاد اجتماعية؛ إذ تلقى على الملأ والجمهور كما أسلفنا في الجرائد والمجلات، فيكون الغرض ليس إفحام الخصم وإيقافه عند حده فحسب، وإنما كسب الآخر على حسابه، وقد أكد الرافعي ذلك في كتاب (تحت راية القرآن) حيث يقول: «نزعنا في أسلوب الكتاب إلى منحى بياني نديره على سياسة من الكلام بعينها. فإن كان فيه من الشدة أو العنف أو القول المؤلم أو التهكم، فما ذلك أردنا. ولكن كالذي يصف الرجل الضالّ: ليمنع المهتدي أن يضل، فما زجر الأول أردنا، بل عظة الثاني ....»[٧].

بعد أن وضعنا هذا المهاد النظري للمقالة بعامة والسجالية بخاصة نحاول الآن ضبط بعض العناصر المميزة لمقالة الرافعي في مؤلفه (تحت راية القرآن)، لكن قبل ذلك: من يكون الرافعي ؟ ولماذا؟

١ - من الرافعي؟

إنه لمن العجب أن نطرح مثل هذا السؤال! لكن كما قال الجاحظ: إذا عرف السبب بطل العجب! فالرجل، على الرغم من عبقريته الفكرية المميزة له، قد ظلم ظلماً عظيما من أمته المتغافلة عن رجالاتها الكبار! وغياب الرافعي عن حياتنا الفكرية ومقرراتنا الدراسية، في جزء كبير منه، غياب مقصود، يمكن رده، على حد قول الأستاذ محمد عبد المجيد الربيعي، إلى «الخطيئة التي ارتكبت بحق الإبداع العربي كله تقريبا: حيث دُوِّن تاريخه برؤية أيديولوجية، فرُفعت أسماء ووجهت إليها كل الأضواء، وجرى التعتيم على أسماء أُخرى، ومن أراد حصة فعليه أن يرتبط بفئة أو حزب، وإلا فإنّ مصيره الإهمال والتشكيك»[٨].

والرافعي من الذين وضعوا الظل، لا لشيء إلا لكون الرجل عرف بثقافته الأصيلة وغضبه لدينه ودفاعه بلا هوادة عن هويته الحضارية وثوابته العقائدية المرتبطة بأمته، وكما قال حارث الراوي:

«...إن الذي يدرس مؤلفات الرافعي دراسة عميقة شاملة، بعيدة عن الهوى والتحيز، يقف على حقيقة راسخة هي أن الرافعي جاحظ القرن العشرين».

والرافعي من طرابلس الشام، شبَّ في أسرة علمية، كان ربها عبد الرزاق رئيسا لمحكمة طنطا الشرعية . نال الشهادة الابتدائية، وكانت الشهادة الرسمية الوحيدة التي يتوفر عليها. امتهن الكتابة في محكمة طنطا الأهلية، وعكف على خزانة أبيه

يغرف من موادها الدينية والفقهية واللغوية والأدبية والعلوم والمعارف المتنوعة .. وعرف الرافعي بدخوله في معارك نقدية ساخنة، وبخاصة مع طه حسين، والجامعة المصرية . وكان ذا أسلوب متميز في المساجلة والمجادلة؛ إذ كان قوي العبارة ، محكم النسج، جميل السبك، يقول عنه سعيد العريان في كتابه (حياة الرافعي) :إنه كان يهاجم خصمه على طريقة عنترة، يضرب الجبان ضربة ينخلع لها قلب الشجاع!، ومؤلفه (تحت راية القرآن) أكبر دليل على هذه المواصفات المميزة لمقالته، وهو ما سنتناوله بعد حين.

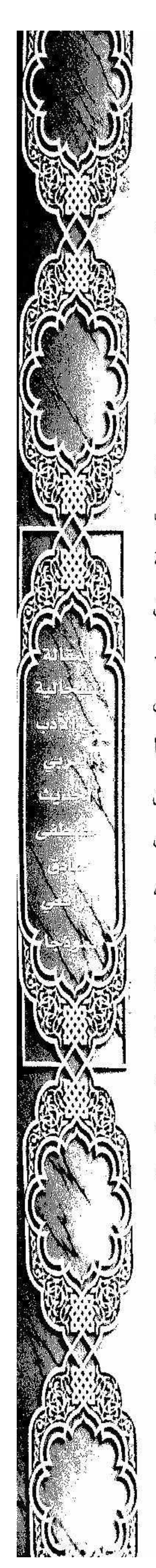
٢- المساجلة عند الرافعي (تحت راية القرآن)

أوضح الرافعي في مقدمة كتابه مجموعة من الأمور التي يراها مهمة للقارئ، فقال :«نلفت نظر القراء إلى أننا في هذا الكتاب إنما نعمل على إسقاط فكرة خطيرة، وإذا هي قامت اليوم بفلان الذي نعرفه، فقد تكون غدا فيمن لا نعرفه. ونحن نرد على هذا وعلى هذا برد سواء. لا جهلنا من نجهله يُلطف منه، ولا معرفتنا من نعرفه تبالغ فيه»[٩]. ومعلوم أن معظم مقالات الكتاب ما هي إلا ردود حادة على بعض كتابات طه حسين، وبخاصة كتابه في (الشعر الجاهلي) ، أو بعض مقالاته في صحيفتي السياسة والجهاد بين ١٩٢٢ و١٩٢٤. التي جمعت في مؤلف واحد عرف باسم (حديث الأربعاء) . في ثلاثة أجزاء . وكان طه وقتها يطرح أفكارا جديدة، ويقدم دراسات نقدية للأدب العربي وبخاصة في العصرين الأموي والعباسي، كانت مثار نقاش وجدل.

وقبل تناول مقالة الرافعي المضادة، وكشف خصائصها، وتسجيل بعض الملاحظات التأمليّة حولها، أنبه القارئ الكريم إلى أن موضوعي هذا لا يقحم نفسه بالضرورة في هذا السجال بين الرجلين، لا يدافع عن هذا ويتهم ذاك! فكلا الرجلين اجتهد وذهب، وعلينا الاستيعاب والفهم والاستمرار بعيدا عن الحساسيات والتحفظات المغرضة. فالتركيز في هذا الموضوع سيكون منصبّا على الجانب الشكلي والأسلوبي في مقالة الرافعي ، دون تناول المضمون بشكل رئيس إلا من التفاتات عابرة؛ لأن الأمر يستدعي من باب العدل إحضار مقالات طه حسين، وعقد دراسة مقارنة، والأمر خارج عن الاستطاعة في هذه الدراسة، وهدفنا بالدرجة الأولى التعريف بالرافعي بوصفه مفكرا كبيرا وضع في الظل عسفا، وتعريفنا به احتجاج غير مباشر على هذا السلوك الانتقائي البغيض، أما طه حسين فما كتب عنه ليس بالقليل، سواء من المؤيدين أو الخصوم، فطارت سمعته في الآفاق!

٣- خصائص مقالة الرافعي السجالية

أولى الخصائص الطبيعية التي نلحظها في مقالات الرافعي، بعد استقراء بالطبع، ظاهرة السخرية والاستهزاء والتعريض بالخصم. والسخرية، كما نعلم، منها ما يتعلق بالإيماء والإشارة، ومنها ما يتعلق باللغة . وحديثنا عن السخرية كثيرا ما يحيلنا بالضرورة إلى الضحك، والضحك بوصفه ظاهرة إنسانية غريزية ينقسم



إلى ضحك فيزيولوجي، مرتبط بحركة معينة لبعض الأعضاء الجسمية، وهذا النوع نجده حتى عند غير الإنسان كالقرود... وإلى ضحك دلالي وظيفي واع، له أبعاد دلالية داخل شبكة العلاقات الإنسانية بعامة. فعندما تثير مقالة الرافعي الضحك لقوله في كتاب طه حسين «الشعر الجاهلي» :«في ص ٢٠ من كتاب طه حسين قرن الجهل المركب تركيبا مزجيا كبعلبك ومعد يكرب»!! فالأمر لا يتعلق بضحك مجاني، وإنما تبليغ دلالات بعيدة حول الكتاب وصاحبه، وإثارة النقمة ضده. إن التجاء المقالة السجالية للسخرية إذاً ليس استثناء، ولكن الأمر طبيعي جدا لطبيعتها الشكلية والمضمونية.

والسخرية بدورها تنقسم إلى فكاهة وتهكم : فكاهة حينما يوقر المتكلم خصمه ولا يتعالى عليه، وإن كان ينتقده ويساجله، والتهكم حينما يتعالى المتكلم على خصمه ويحتقره ويعرّض به. ومقالة الرافعي تستعمل كلا النوعين ؛ فمرة يتفكه الرافعي حينما يقول «طه حسين : إنه رجل ذو فكر واسع. ينتظم النقائض من أطرافها، ويأخذها على ما أرادها من معاني نفسه لا من معانيها، ويعطيها قراءة على الوجه الذي يريده من معانيه كذلك لا من معانيها، وما البلاغة إلا مثل هذا السحر، إن لم يكن هو إياها»[١٠] .ومرة نجد الرافعي يطعن ويتهكم حين يقول :«إن طه حسين مجموعة أخلاق مضطربة، وأفكار متناقضة، وطباع زائفة»[١١].

إلا أن حضور السخرية في المقالة السجالية عند الرافعي بشقيها : الفكاهة والتهكم، لا يعني حضورا مزدوجا بشكل مطرد، بل النص الأول المتعلق بالفكاهة، الذي قدمناه، يكاد يكون الوحيد الدال على هذا الشق، وبقية النصوص الأخرى ذات طابع تهكمي، ولكن طه حسين يبقى دائما في عين الرافعي وجها ذا مكانة ورفعة، والتهكم يحضر عند الرافعي بأشكال عديدة نحاول توضيحها.

وقبل الوقوف على أشكال التهكم في مقالات الرافعي نشير إلى أن الباحثين الغربيين قد أسهبوا في تناول ظاهرة السخرية. والسبب يعود، كما يرى الأستاذ أحمد الشايب، إلى ارتباطها بالملهاة بوصفها جنساً أدبياً، في وقت يرى فيه الشايب أن الباحثين العرب، بل علماء العرب الأوائل، قد أهملوها، إلا من إشارات خفيفة إلى ما يسمى بالمدح الذي يراد به الذم، كأن تقول للجاهل: يا عالم، ولغير العاقل: يا عاقل . فهم أهملوها؛ لأن الثقافة تهتم في المقام الأول بالمعنى الشريف والجدي، دون الفكاهة أو التهكم أو الهزل. وهذه الاستخلاصات جميعها، التي قدمها الأستاذ الشايب، نراها غير موفقة؛ فالسخرية بوصفها ظاهرة إنسانية اجتماعية لا يمكن الإقرار بها بالنسبة لأمة، وسحبها من أخرى، إضافة إلى أن ظاهرة السخرية عرفت في التراث العربي الإسلامي منذ العصر الجاهلي، والقصائد التي تركها لنا الفارس الجاهلي، يصور فيها مطارحته لعدوه، وتصويره له، والنصر عليه أخيراً، فيها من التهكم ما لا يخفى على القارئ العادي، وما تصوير عنترة لخصومه إلا من هذا النحو .

وفي العصر الإسلامي ظهرت النقائض والمساجلات في البلاطات، وكان يغلب عليها طابع

التهكم. والحرب الكلامية التي نشأت بين النحاة والشعراء أو المناطقة فيها من الفكاهة والتهكم الكثير، دون أن ننسى مقامات بديع الزمان والحريري. وفي النقد الحديث نذكر تجربة الديوان، وبخاصة المازني مع المنفلوطي ، والعقاد مع شوقي، ومؤلف المازني (حصاد الهشيم) تجربة رائدة في هذا المجال. والأمثلة أكثر من أن تعد... أما انعدام دراسات متخصصة لظاهرة السخرية فهنا نتفق مع الأستاذ الشايب، ويمكننا أن نرجع السبب إلى الجمود على الأنماط الشعرية المتوارثة على مستوى الأغراض؛ إذ مازال الشعر عندنا لا يقسم إلا إلى مدح أو هجاء أو رثاء أو غزل. ونعمل على استحداث أغراض جديدة، بل التشكيك في القيمة الدلالية والوصفية للأغراض القديمة. فبعض القصائد التي صنفت نمطيا في باب الهجاء هي في الحقيقة في فن التهكم، وأخرى في فن الفكاهة، وهكذا دواليك. فلا بد من إعادة ترتيب المخزون التراثي وتصنيفه وتبويبه ، لكن دون تعسف وتشويه ، فإن يكن المصطلح غائبا؛ كالسخرية. فالخصائص والمميزات واردة!

إن خاصية التهكم تظهر في مقالة الرافعي بأشكال متنوعة منها:

التهكم الساخر: وفيه يكون الأسلوب هجوميا جارحا، يثير الضحك كثيرا. ومن أمثلة ذلك قوله: «يسلم عليك المتنبي ويقول لك:

كم عائب قولا صحيحا

وآفته من الفهم السقيم

ولقد رووا أن كيسان، مستملي أبي عبيدة. كان يكتب غير ما يسمع، ويقرأ غير ما يكتب، ويفهم غير ما يقرأ، وكنت أحسب الخير موضوعا يتملّح به للظرف والنكتة، أو معدولا به عن وجهه إلى ناحية المبالغة، ولكن رأيت فيك دليلا على أنه إن لم يكن صحيحاً فليس بعيدا، وإن لم يكن واقعا فليس يمتنع»[١٢].

ومما يزيد النص إغراقا في التهكم عنونة الرافعي له بـ (رسائل الأحزان في الجمال والحب إلى الأستاذ الفهامة الدكتور طه حسين)، وكلمة الفهامة تحمل من الإيحاءات التهكمية ما لا يخفى. ويقول في مقالة أخرى بالحدة نفسها : «فالرجل (طه) متخلف الذهن، تستعجم عليه الأساليب الدقيقة ومعانيها . وأكبر ما معه أنه يتحذلق ويتداهى ويتشبه بالمفكرين، ولكن في ثوب الرواية... وهو وأمثاله يسمون كتابا وعلماء وأدباء؛ إذ لابد لهم من نعت وسمة في طبقات الأمة. غير أنهم على التحقيق غلطات إنسانية تخرجها الأقدار في شكل علمي وأدبي لتعارض بها صوابا كاد يهمله الناس»[١٣].

واستعمال الرافعي لهذا التهكم المباشر، الذي ربما تشتم منه خوارم المروءة، كان مرغماً عليه.

وقد نبه إلى ذلك في مقدمة كتابه كما ذكر حينما قال : «إن كان (في الكتاب) من الشدة أو العنف أو القول المؤلم أو التهكم، فما ذلك أردنا...»[١٤].

ولم يقف الرافعي عند هذا الأسلوب في مهاجمة طه حسين، بل التجأ إلى أساليب أخرى، عرفت منذ القديم وحديثا في اللقاءات الساخنة،

كالتحدي والإفحام، وهو أسلوب استعمله القرآن الكريم في مخاطبة قريش حين قال سبحانه وتعالى: ﴿**وإن كنتم في ريب مما نزلنا على عبدنا فاتوا بسورة من مثله وادعوا شهداءكم من دون الله إن كنتم صادقين، فإن لم تفعلوا ولن تفعلوا فاتقوا النار التي وقودها الناس والحجارة..**﴾[15].

التحدي والإفحــام

كتب الرافعي مؤلفا سماه (رسائل الأحزان في الجمال والحب)، وقد انتقده طه حسين انتقادا لاذعا، وجاء رد الرافعي على الشكل الآتي: «لقد كتبت رسائل الأحزان في ستة وعشرين يوما، فاكتب أنت مثلها في ستة وعشرين شهرا...أتحداك أن تأتي بمثلها أو بفصل من مثلها، وإن لم يكن الأمر عندك في هذا الأسلوب الشاق عليك إلا ولادة وآلاما من آلام الوضع كما تقول، فعليّ نفقات القابلة والطبيبة متى ولدت بسلامة الله ... وإني لأتحداك وأنا أخبر الناس بما تطيق وما لا تطيق، وسبحان من خلق النسر خِلقة، والديك الرومي خلقة أخرى ...»[16].

ومن بين ما قاله طه حسين بحق (رسائل الأحزان) للرافعي: «يجب أن أكون منصفا، فأنت تستطيع أن تقتطع الرافعي جملا جملا، وأن تجد من هذه الجملة طائفة غير قليلة» اسمعوا... اسمعوا...

«فيها شيء من جمال اللفظ يخلبك ويستهويك تنويم مغناطيسي بالبلاغة، وفيها معان قيمة لا تخلو من نفع، ولكن المشقة كل المشقة في أن تصل هذه الجمل بعضها ببعض وتستخرج منها شيئاً»[17].

ومن أساليب التحدي عند الرافعي أيضا طلب المناظرة. فشن الرافعي حربا كلامية على الجامعة المصرية مع طه حسين المدرس فيها والجهة الرسمية المسؤولة عن نشر كتابه (في الشعر الجاهلي) والمحاضرات التي يلقيها طه حسين فيها. فقال الرافعي في هذا الباب: «إن الجامعة لا تملك أن تضل الناس به (طه حسين). وما دامت قد أعطتهم من كلامه، فلتأخذ من كلامهم، وهي إن كانت على حق في آراء أساتذتها، فلتذكر للناس باطلنا بالمناظرة التي ندعو إليها. وإن كانت على باطل فما سبيلها إلا أن تسألنا الحق»[18].

واستمراراً في أسلوب التحدي والإفحام كان الرافعي يلتجئ إلى بعض القضايا التاريخية في الأدب العربي، التي حسم فيها طه حسين بسرعة بلا تثبت وبلا دليل: فإذا كان طه حسين قد أعلن في مقدمة مؤلفه في (الشعر الجاهلي): «أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعرا جاهليا ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي منتحلة مختلقة بعيد ظهور الإسلام...»[19].

فقد تصدى الرافعي لهذه الفكرة بحجة تاريخية قوية، وقال مخاطبا طه حسين: «أفتراك يا طه في ريب بعد، أو تشك في أن مذهب الشك في التاريخ يهدمك قبل أن تهدم به شيئاً. ويظهر الناس على غفلتك، وأنت تتوهم أنك ظهرت على غفلاتهم، وهل في العلم أحمق من أن تقول إن الكثرة المطلقة في الشعر الجاهلي موضوعة، وأنت

لا تعرف القلة الصحيحة منه، ولا تستطيع تعيينها ولا تعيين بعضها، ولا الجزم ببيت واحد منها»[٣٠].

وفي نص آخر يرد الرافعي بحدة وتحدّ على حديث طه حسين عن انتحال الشعر أو ما أسماه بمصانع الشعر؛ فقال له الرافعي طالبا الدليل: «النص النص إن كان عندك رسم المصنع وحجته الشرعية ... وإلا فاستر على نفسك يرحمك الله»[٣١].

إن أسلوب التحدي والافحام الذي اعتمده الرافعي لمواجهة طه حسين، على ما فيه من مبالغات وتجريح وعنجهية، يُسجل غيابه في الكتابة النقدية الحديثة؛ إذ الحوار أصبح هادئا ساذجا، بعيدا عن الشراسة والهجوم، وأصبح الناقد المعاصر يتحاشى إفحام خصمه وتحديه، بل نقد رأيه، مخافة انفصام عرى الزمالة والعلاقة . فتم تجاوز زلاته وأخطائه، فتحول النقد إلى محفل للارتسامات والمجاملات، وطغى نقد إخواني، تثقله المحاباة والتغاضي، إرضاء للأهواء. وأين هذا من منهج النقاد وعلماء المسلمين، في أثناء جمعهم للمادة المعرفية، في عصور الجمع والتدوين، كان يُسأل الرجل عن ابنه فيقول: إنه كذاب! بلا خجل . ويُسأل الابن عن أبيه فيجيب : إن أبي ضعيف، لا يصح أخذ الحديث عنه. إن أسلوب التجريح يبقى ضروريا للتقويم والتعديل، وإن كان سيؤدي إلى إحياء معارك نقدية ضارية .

تميز الرافعي أيضا في مهاجمته لطه حسين بإثارة الجمهور عليه، والتشكيك في عقيدته؛ فطرحت عقيدة طه حسين للنقاش، وراجت عبارات من نحو: تشكيك طه حسين في القرآن، واتهام طه بقول : «أتوني بالقلم الأحمر كي أصحح القرآن»، وغيرها من الأقوال والمشادات التي تصاعدت بصدور كتاب (في الشعر الجاهلي) إلى حين إعدام الكتاب سنة ١٩٣٢م.

والحديث عن هذه القضية، ودراسة ملابساتها بدقة، ليس من اهتمام هذه الدراسة، إلا أن تعرضنا للمقالة عند الرافعي يلزمنا بإيراد بعض النصوص من كتاب (في الشعر الجاهلي) رد عليها، ونحن هنا كما أسلفنا لا ننصب أنفسها حكما بين الرجلين؛ لا نكفر هذا، ولا نزكي ذاك، ولكن نعرض النصوص ونستخلص منها خصائص المقالة، وأما مضمونها فالحكم فيه للقارئ!

لقد كان الرافعي عنيفا جدا في التعامل مع طه حسين في أمور العقيدة، وهذا ما تكرر على طول رقعة كتاب (تحت راية القرآن) مما جعلنا نستخلص ميزة أو خصيصة أسميناها تجاوزا:

طه حسين بين «الإيمان» و «الكفر»

قال طه حسين في كتابه في «الشعر الجاهلي»: «نوع آخر من تأثير الدين في انتحال الشعر وإضافته للجاهليين، وهو ما يتصل بتعظيم شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه في قريش، فلأمر ما اقتنع الناس أن النبي يجب أن يكون صفوة بني هاشم، وأن يكون بنو هاشم صفوة بني عبد مناف، وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بني قصي،وأن تكون قصي صفوة قريش، وقريش صفوة مضر ، ومضر صفوة عدنان، وعدنان صفوة العرب، والعرب صفوة الإنسانية كلها»[٣٢].

ورد عليه الرافعي بقوله: «ما هذا يا شيخ الجامعة؟ ثم ما هذا التهكم، وهل تتهكم أيها الأحمق المغرور إلا بالحديث الصحيح: (إن الله تعالى اصطفى كنانة من ولد إسماعيل، واصطفى قريشا من كنانة، واصطفى من قريش بني هاشم، واصطفاني من بني هاشم)، ألا قبحك الله من شيخ سوء، وسيحيق بك ما كنت تستهزئ، وحين عساك تظن أنك تبلغ ضرة بهذه الحماقة فتضر»[٢٣].

وتحدث طه حسين أيضا في كتابه عن مسألة تعدد القراءات للقرآن الكريم وناقشها في باب «الشعر الجاهلي واللهجات»[٢٤]. ومن بين ما قاله: «هناك شيء بعيد الأثر، لو أن لدينا أو لدى غيرنا من الوقت ما يمكننا من استقصائه وتفصيل القول فيه، وهو القرآن الذي تُلي بلغة واحدة ولهجة واحدة هي لغة قريش، ولهجتها لم يكن يتناوله القراء من القبائل المختلفة، حتى كثرت قراءاته، وتعددت اللهجات فيه، وتباينت تباينا كثيرا»[٢٥].

ورد الرافعي عن هذا الكلام بقوله : «...وهذا تصريح منه بأن القراءات لم تكن منقولة كلها عن النبي، بل هي من اختلاف لهجات القبائل ، فالسبع المتواترة ليست عنده واردة عن النبي ﷺ، ومعلوم في أصول الدين، أن السبع متواترة، وأن طريقها الوحي، فمنكرها كافر»[٢٦].

وقد آثّر هذا النوع من الأسلوب في نفسية طه حسين، فاضطر إلى كتابة رسالة «توضيحية» إلى مدير الجامعة يبين فيها موقفه من الدين مما جاء فيها: «أؤكد لعزتكم أني لم أرد إهانة الدين، ولم أخرج عليه، وما كان لي أن افعل ذلك وأنا مسلم، أؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر... وأرجو أن تتفضلوا فتبلغوا هذا البيان من تشاؤون وتنشرونه حيث تشاؤون».

إلا أن الرافعي في رده كان أكثر تهكما وقسوة على طه حسين، فخاطبه بما خاطب به القرآن الكريم فرعون عندما أدركه الغرق، وأورد الآية الكريمة: ﴿**وجاوزنا ببني إسرائيل البحر فاتبعهم فرعون وجنوده بغياً وعدوا حتى إذا أدركه الغرق قال آمنت أنه لا إله إلا الذي آمنت به بنو إسرائيل وأنا من المسلمين. الآن وقد عصيت قبل وكنت من المفسدين فاليوم ننجيك ببدنك لتكون لمن خلفك آية وإن كثيرا من الناس عن آياتنا لغافلون**﴾[٢٧].

ولم يقف تحدي الرافعي عند حدود طه حسين، بل تعداه إلى الجامعة المصرية محتضنة طه حسين فقال: «كتبنا نسأل إدارة الجامعة في تلك المسائل مما يخلط فيها أستاذها الدكتور طه حسين لنناظرها فيما يقول الرجل، وما يقول إلا سخفا، وإنها لتعلم وكأنها لا تعلم، وأنها لترى وكأنها لا ترى، وأنها لعلى حال ننكرها أشد الإنكار فيما تسميه مجازا تاريخ الأدب، وما هو في الحقيقة إلا درس نفسيّة طه حسين، بما يضطرب فيها من الزيغ والشك، وما تضطرب فيه من سوء الفهم وضعف الرأي وفساد القياس... ومن دواهيه ما عرفنا من جرأة في الباطل لا تعبأ بالحق، وحماقة في الرأي لا تعرف القصد، وإسراف في الظن، لا يصلح معه اليقين»[٢٨].

ولما تغافلت الجامعة عن رسائل الاستنكار التي تقدم بها الرافعي، ورفضت طلب مناظرته

لطه حسين، لم يتمالك الرافعي قلمه، فانبرى يهاجمها بلا هوادة ولا لين، ومما قاله: «أما بعد، أيتها الجامعة، فإنما نخاطبك ونكتب لك وحدك، وإياك نعني، وعلى قدر ما أجملنا وفصلنا... كنا نرجو أن تدركي أن الأدب لا يلبس ثياب طه حسين، ولا يحيا بحياته، ولا يموت بموته، وأن هذا الرجل هو مرآتك في الأمة، فهو رادك إلى طبعه وخلقه، وممثلك بجهله وحمقه، ودامغك بزيغه وإلحاده، فتعالمت به حتى فضحك جهله، وآمنت له حتى لبسك كفره»[٢٩].

وخاطب أيضا الجامعة موافقا إياها على حقيقة طه حسين فقال: «فهو أستاذ بالوظيفة اسمها ومرتبها، لا بعلمها وحقها وكفايتها، ومن أجل ذلك قلنا: إن الجامعة مأخوذة بعبثه، وملزمة أن تجيب عنه، فإنه يدرس علما غير مدون {تاريخ الأدب العربي}، ولا مجتمع الأسباب، ولا يزال الرجل يمتاز فيه عن الرجل بنص أو بسطر أو بكلمة أو برأي، كل ذلك أو بعضه، فلتعلم الجامعة إن كانت لا تعلم!»[٣٠].

إن طبيعة السجال وما تتطلبه من تعريض بالخصم وفضحه لم تقف عند عقيدته وأخلاقه فقط، بل تعدى الأمر ذلك عند الرافعي إلى إلصاق تهم خطيرة بطه حسين كالتبعية للمستشرقين وسرقة الأفكار والآراء من الغير وهذا ما سميناه:

أسلوب الفضح والاتهام :

يقول الرافعي مخاطبا طه والمستشرقين: «كيف تريدون، وأنتم سواسية كأسنان الحمار، أن تكون بعض هذه الأسنان ناب الليث، في حين لا تنسب الباقيات إلا للحمار وحده، لعمري ما أنت بأصدق منهم، ولاهم بأكذب منك، وفضل ما بينك وبينهم، وأنهم إلى وجه الكذب وأنت إلى قفاه ... والكذب كله بينكما وجها وقفا...»[٣١].

وفي هذا النص نحس قساوة الاتهام وغضب الرافعي الشديد، وإن كان ذلك مسوغاً بالنسبة للمستشرقين، لصوص تاريخ الأمة الحضاري، لما دسوه بيننا من أغاليط وأكاذيب، وما يمثلونه من واجهة مقنعة للاستعمار الذي ابتليت به الأمة ولا تزال. إلاّ أنّ الأمر عندما يتعلق بكاتب عربي مسلم كطه حسين لا يجب أن يصل بنا حد الطعن والاتهام إلى مداه؛ فعلى الرغم مما لطه حسين من أخطاء ومقاتل ومطاعن في حق الأمة وتاريخها، وما تبناه من آراء المستشرقين بلا تثبت، وتلقي منهج ديكارت، فلسفة لا منهجا محايدا، إلا أن عمله يبقى في حدود اجتهاده الشخصي، وعليه تبعاته، ﴿ولا تزر وازرة وزر أخرى﴾، وإنما علينا التصحيح والتقويم وتحصين الأمة، دون أن يصل بنا الأمر إلى سلخ الأشخاص عن انتمائهم الحضاري أو التشكيك في نواياهم.

لقد كان الرافعي قاسيا جدا، ومن أمثلة ذلك: «الذي نخشاه من طه أنه أداة أوربية استعمارية، تعمل في إفساد أخلاق الأمة، وحل عروتها الوثقى من دينها، في أدبه ولغته وكتابته، وتحقير كل من يتسم بشيء من ذلك عالمًا أو متعلما أو متورعا، فهو دائب في إزالة ما وقر في نفوس المسلمين من تعظيم نبيهم وكتابهم، وإيثار دينهم وفضيلتهم، وإجلال علمائهم وسلفهم، مرة بالتكذيب، ومرة بالتهكم، ومرة بالزراية، ومرة بإفساد التاريخ،

ومرة بنقل الأخلاق الفاحشة المتعهرة من مدينة الفرنسيين، وهلم جرا، حتى كأنه شيطان عاقبه الله فطمره في جلد إنسان»[٣٢].

ولم يترك الرافعي نقيصة في طه حسين إلا وظفها في مساجلته، فقد وقف عند «سرقات طه حسين»، فقال : «قرأنا مرة بجريدة البلاغ الغراء بتوقيع «فرحات» أن محاضرة أستاذ الجامعة - طه حسين - في امرئ القيس مسروقة من دائرة المعارف الإسلامية المطبوعة في ألمانيا»[٣٣].

كانت هذه النصوص أكثر الأمثلة دلالة على حدة السجال وغضب الحوار، وفي مقابلها وفي أثناء استقرائنا لمقالات الرافعي وقفنا على أسلوب آخر يغلب عليه طابع التهكم في هدوء وسكينة فسميناه :

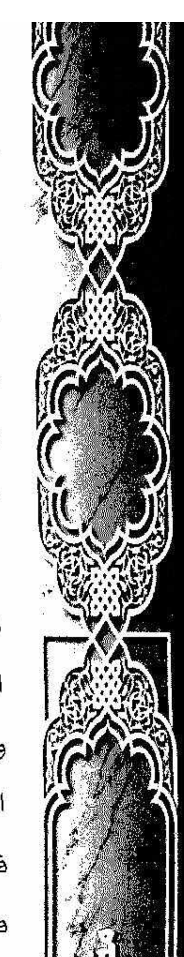
التهكم الهادىء بالشعر والقصة

لقد كان الرافعي يرتجل الشعر بغرض السخرية وخدمة هدف المقالة، ومن أمثلة ذلك قوله في مقدمة إحدى أرجوزاته:

«فتحضرني الآن أرجوزة صغيرة، أحبّ أن أهديها لصاحبنا الدكتور طه حسين ليتقاصر قليلا، فإنه لن يخرق الأرض ولن يبلغ الجبال طولا، وما هو إلا كما هو»[٣٤]. فقال:

يا عجبا طه أديب العصر
أصبح مثل انجلترا في مصر
أسطوله يراعة في شبر
وملكه متر بنصف متر
في مجلس للدرس بل للهتر
يجلس فيه مثل ضب الحجر
معقدا من ذنب لظهر
تعقيد من (قد) خلقوا للمكر
وهبطوا الدنيا لأمر نُكر
يحتك في كل أديب حر
يخيفه بالشتم أو بالشر
كأن فيه روح حرف جر...
يا ويحه من واهم مغتر
يفزع الليث بوجه الهر...
إسفنجة جاءت لشرب البحر
وشمعة ضاءت لشمس الظهر
والشيخ طه في انتقاد الشعر
ثلاثة مضحكة لعمري!

أما ما يتعلق بالقصص فقد كتب مقالات عديدة، على شكل قصص، وعلى شاكلة ابن المقفع في (كليلة ودمنة)، وموضوعها دائما، وإن بشكل غير مباشر، طه حسين وكتابه وبقية آرائه وما يتعلق به، ومن أمثلة ذلك قوله : «رجعت إلى النسخة العتيقة التي عندي من كتاب (كليلة ودمنة)... فإذا كليلة يقول في بعض قوله: فاضرب لي مثلا في الرجل تعجبه نفسه فتغرّه، فتقحمه في الجهلة المنكرة يراها وحده علما، ولا يعرفها الناس أجمعون



إلا حمقا وجهلا... قال دمنة : زعموا أنه كان بأرض كذا حمار، خيِّل إليه أنه عظيم الهامة، حتى لا يكبره الثور إلا بقرنيه . وغمَّه زيادة القرنين في الثور، فلما فكَّر وقايس واعتبر صح عنده أن أذنا من أذنيه الطويلتين ترجح بالقرنين جميعا، وكان حمارا ذا قياس ومنطق عجيب...»[٢٥]. إلى آخر القصة .

فالأسلوب القصصي، إذاً، من خصائص المقالة السجالية عند الرافعي، وهو يحقق في المقالة هدفين: الأول يكون تنويعا للقارىء ونقلا إياه من إطار الأسلوب الهجومي والنقد الحاد إلى مقال القصة الهادي، فتتحقق نكهة قصصية يسبح معها ذهنه في إطارها النصي فقط. والهدف الثاني له بعد دلالي في نقد

على طريقة، مصيبا بألفاظه مواقع الشعور، مثيراً فيها مكامن الخيال. وأوضح في مقدمة كتابه أن أسلوبه ذو منحى بياني يديره على سياسة من الكلام بعينها. فعناية الرافعي إذاً بالشكل بادية، واحتفاله باللفظ وارد. وهذا ما أهله إلى مساجلة طه حسين في أسلوبه، ومن كان يملك الجرأة على القدع في أسلوب طه حسين قبل الرافعي ؟ فقد طعن فيه، ووقف عند ما عدّه عيوبا في الكلام، كالتكرار، فقال :«متى كان الأستاذ طه حسين يفطن إلى عيب التكرار، وهو الذي كانت تضرب به الأمثال في التكرار، قبل أن نلقنه ذلك الدرس في جريدة السياسة، وهو لم يبرأ بعد من هذه العلة، فقد رأينا له مقالا في منتصف شهر مارس من هذه السنة ١٩٢٦ جاءت فيه هذه الشأشأة ...

الجدل واللَّجاج والإصرار، الذي لا يسأل فيه عن الحقيقة، ولكن عن كيف تريد أن تكون الحقيقة، ولا يقال فيه ما البرهان؟، ولكن ما الاعتراض؟، ولا ما النص؟، ولكن ما التأويل؟ وغير ذلك من أساليب السفسطة الجوفاء.

وهذا، فيما نعتقد، ما جعل الرافعي يعنف طه حسين على أسلوب التكرار. وقال في إحدى مقالاته أيضا متهكما: «لم تكرار الكلام دائما في غير حاجة إلى التكرار مع أن أصحابك يرون هذا من أقبح العيوب، ويقولون إن المذهب الجديد... قائم على الأسلوب التلغرافي، فإذا كتبت فقدر أنك سترسل المقالة بالتلغراف، وتدفع أجرة إرسالها، لقد كنت أفلست من زمن بعيد...»[٣٨].

خاتمة

هذه معظم الخصائص التي وقفنا عليها ونحن نجوب مؤلف (تحت راية القرآن)، وربما تكون أخرى لم نتفطن إليها، ويبقى المجال مفتوحا للتعمق في دراسة أدب الرافعي المظلوم. وحسبنا أننا فتحنا الباب.

وقبل رفع القلم نحب أن نشير إلى أن كلا منهما لم يبخس صاحبه حقه، بل كان يحترمه ويُجلّه ويعترف له بفضله على الرغم من حدة الحوار وحرارة السؤال بين الرافعي وطه حسين. فالاختلاف ليس مدعاة إلى الكراهية والبغض وإثارة النعرات؛ وخير ما نورد في هذا الباب قول الرافعي في طه حسين: «أما طه حسين فليس بالضعيف الذي تتوهمه، وهو في أشياء كثيرة جدير بالإعجاب، كما هو في غيرها جدير باللعنة»[٣٩].

وقال أيضا: «أنا لا أقول إن الأستاذ طه حسين ليس عندي شيئا في فضله وأدبه وعلمه، بل هو عندي أشياء كثيرة،مكتبة تنطق كتبها»[٤٠]. وقد اعترف الرافعي في إحدى مقالاته بثناء طه حسين عليه فقال: «قبل أن نخوض في كتاب الأستاذ طه حسين نشكر له ما تفضل به من الثناء علينا في كتابه واستثنائه إيانا في بعض المعاني من كل من درسوا تاريخ الأدب العربي ونحن دون هذا في أنفسنا...»[٤١].

إن هذه النصوص خير معبر عن أدب الاختلاف، واحترام آلياته وشروطه؛ فعلى الرغم من ضراوة المعركة والاختلاف المبدئي، إلا أن كل واحد يجلّ صاحبه ويعانقه معانقة العلماء.

رحم الله الرجلين، وزاد في إحسانها إن كانا محسنين، أو تجاوز عنهما إن كانا مسيئين، وأملنا أن نكون في هذه الدراسة المتواضعة قد أزلنا الغُبار عن جنس أدبي مهمل، ما أحوجنا إليه اليوم؛ لتقديم الأفكار ووضع حد للتطاول والفضول، وأن نكون قد عرفنا بجانب بسيط من أدب مصطفى صادق الرافعي، هذا العبقري المنسي .... بتناولنا لبعض مقالاته السجالية، في بعدها الشكلي لا المضموني. ●

الحواشي

١ - الدراسة الأدبية في المغرب، الأستاذ عبد الله كنون نموذجا:١٧٣-٢٠٠.

٢ - في أصول الدين، الحوار وتجديد علم الكلام:٣٦.

٣ - وحي القلم:١٥ .

٤ - الدراسة الأدبية بالمغرب، الأستاذ عبد الله كنون نموذجا،:١٩٣.

٥ - في أصول الدين، الحوار وتجديد علم الكلام:٢٧

٦ - حديث الأربعاء: ١/١.

٧ - تحت راية القرآن، بداية الكتاب.

٨ - السياب... ثمانية وعشرون عاما على رحيله، جريدة العلم المغربية، العلم الثقافي عدد٨-٦، س ١٩٩٣.

٩ - تحت راية القرآن، تنبيه في مقدمة الكتاب.

١٠- تحت راية القرآن:١٢٦.

١١- المصدر نفسه:١٦٢.

١٢- تحت راية القرآن:١٠٦.

١٣- المصدر نفسه:٩-١٠.

١٤- المصدر نفسه: المقدمة.

١٥- البقرة : ٢٣ -٢٤.

١٦- تحت راية القرآن: ١١٠.

١٧- المصدر نفسه: ١١٤، وينظر أيضا: معارك طه حسين الأدبية والفكرية. المصدر نفسه: ٣٠٠.

١٨- تحت راية القرآن: ١٢٧-١٢٨ .

١٩- في الشعر الجاهلي :٧

٢٠- تحت راية القرآن: ١٨٤.

٢١- المصدر نفسه:٢٧٤.

٢٢- في الشعر الجاهلي: ٧٢.

٢٣- تحت راية القرآن: ٢٠٢.

٢٤- في الشعر الجاهلي :٣١

٢٥- المصدر نفسه:٣٣.

٢٦- تحت راية القرآن: ١٧٠.

٢٧- يونس : ٩٠-٩٢.

٢٨- تحت راية القرآن: ١٢١.

٢٩- المصدر نفسه:٢٢٠-٢٢١.

٣٠- تحت راية القرآن: ١٢٣.

٣١- المصدر نفسه:١٢٥.

٣٢- تحت راية القرآن: ١٩٤.

٣٣- المصدر نفسه:١٢٧.

٣٤- المصدر نفسه:١٣٢.

٣٥- تحت راية القرآن:٢٣٣-٢٣٤.

٣٦- تحت راية القرآن: ١٤٥.

٣٧- من قدر الله أن طه حسين فقد بصره وهو صغير السن. والرافعي فقد سمعه وهو صغير السن، كذلك: فكان السجال بين أصم وأعمى!!

٣٨- تحت راية القرآن: ١١٣.

٣٩- معارك طه حسين الأدبية والفكرية :٣٠٠.

٤٠- تحت راية القرآن: ١٣٧.

٤١- المصدر نفسه: ١٣٧.

مصادر ومراجع معتمدة

- تاريخ آداب العرب، لمصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان .
- تحت راية القرآن، لمصطفى صادق الرافعي، تصح، محمد سعيد العريان، دار الكتاب العربي، بيروت .
- الدراسة الأدبية بالمغرب، عبد الله كنون نموذجاً، لأحمد الشايب، ط، منشوارت مؤسسة فهد العليا للترجمة، جامعة عبد المالك السعدي، طنجة .
- طه حسين حياته وفكره، لأنور الجندي، ط٢، دار الاعتصام، ١٩٧٧م.
- فن المقالة، للدكتور محمد يوسف نجم، ط٤، دار الثقافة، بيروت.
- في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، لطه عبد الرحمن،ط١، المؤسسة الحديثة،١٩٨٧.
- في الشعر الجاهلي، لطه حسين، ط١، دار الكتب المصرية، القاهرة،١٣٤٤هـ/١٩٢٦م.
- معارك طه حسين الأدبية والفكرية، لسامح كريم، دار القلم، بيروت .
- وحي القلم، لمصطفى صادق الرافعي دار الكتاب العربي، بيروت لبنان.



عبد الفتاح كيليطو Abdelfattah Kilito
LES SEANCES
(Récits et codes culturels
chez Hamadhani et Hariri)
المقامات
(السرد والسنن الثقافية عند
الهمذاني والحريري)

يتناول هذا الكتاب بالدرس المقامات، وخصوصا تلك التي ألفها الهمذاني والحريري. الاهتمام، كما يظهر من العنوان، تركز على العلاقة بين السرد والسنن الثقافية المختلفة التي ينبني عليها السرد.

في القسم الاول من الكتاب ربط المؤلف بين مقامات الهمذاني ونصوص أدبية أخرى تنتمي إلى أنواع مختلفة. هكذا خلص إلى نتيجة أن أسفار أبي الفتح الاسكندري تتفق مع الاسفار التي كان يقوم بها الجغرافيون كالمقدسي والاصطخري وابن حوقل.

تتفق مقامات الهمذاني كذلك مع شعر ابن الحجاج وحكاية أبي القاسم لابي المطهر الازدي، هذا الاتفاق يتجلى في محاولة نسف بعض السنن الثقافية المتعلقة بالسلوك والقول.

بالاضافة إلى هذا هناك علاقة بين بطل المقامة والقاص الذي يخاطب العامة بخرافات وحكايات كانت تثير سخط أصحاب الحديث. إلى جانب القاص، هناك المكدي، والمعروف أن الكدية تحولت في القرنين الرابع والخامس إلى غرض أدبي. ذلك أن الكدية فرضت نفسها كصورة ينظر من خلالها إلى الشاعر.

في القسم الثاني من الكتاب اعتنى المؤلف بجنس المقامة انطلاقا من العلاقة بين التسمية والبنية. بعد تحليل معجمي لكلمة « مقامة »، درس الكيفية التي نظر بها معاصرو الهمذاني للمقامة، وذلك من خلال اليتيمة للثعالبي وزهر الآداب للحصري ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد.

ثم عقد فصولا تطرق فيها لذكر من قلدوا الهمذاني من الكتاب، وهم ابن شرف القيرواني وابن بطلان وابن ناقيا. هؤلاء الكتاب أعلنوا كذلك أنهم قلدوا الحكايات الموضوعة على ألسنة الحيوانات. وهذا شيء غريب نوعا مًا لان مقامات الهمذاني تختلف اختلافا كبيرا عن كليلة ودمنة. إلا أن هناك نقطة تجمع بين الكتابين : إسناد الكلام إلى شخصيات وهمية. من هنا يتضح لنا أن « مقامة » لا تحيل فقط إلى النموذج الذي سنه الهمذاني، بل كذلك إلى نمط خطابي يتم فيه منح الكلام لشخصيات حسب الدور الاجتماعي الذي تلعبه.

القسم الثالث من الكتاب يهتم بالمشاكل التي تطرحها قراءة الحريري. المشكلة الاولى تتعلق بالنجاح الباهر الذي صادفته مقاماته والذي يرجع لكون الحريري أفلح في الربط بين ثلاثة عناصر : الادب، اللغة الكلاسيكية، تطلعات النخبة الثقافية.

بعد ذلك عرض الباحث بصفة نقدية الخطابات القديمة والحديثة التي أثارتها

Abdelfattah Kilito
Les Séances
LA BIBLIOTHÈQUE ARABE

مقامات الحريري. وركز على مسألة جوهرية وهي مسألة التفسير كما تصفها المقامات، حيث نجد عملية صنع الرموز وعملية فك الرموز. يظهر هذا جليا في الصور البلاغية التي تحجب المعنى بصفة مؤقتة.

في المقامات كذلك نزعة إلى المناظرة : كل موقف يعارضه موقف مخالف. قد تكون المناظرة بين شخصين، وقد تتم عند نفس الشخص. في هذه الحالة الاخيرة يصعب الحكم على الشخص، بل يصعب تحديد نفسيته إذ يتشكل حسب تشكل القول.

أخيرا درس الباحث وضعية السرد داخل الثقافة العربية فأبرز العلاقة التي كانت تعقد بين السرد والكذب، مما جعل الحريري يحتاط ويدعي أن مقاماته تدخل ضمن الامثال الموضوعة على ألسنة الحيوانات. كما أبرز الباحث، استنادا إلى نص لابن الخشاب، أنواع السرد المعروفة في العصر الكلاسيكي.

في خاتمة الكتاب ربط الباحث مصير المقامات بمصير الادب (بالمعنى القديم) وأوضح بعض المهام التي قد يكون من المفيد أن يقوم بها الدارسون لتجديد المؤلفات الكلاسيكية.



محمد بن تاويت

الوافي بالأدب العربي في المغرب الاقصى

عرض : محمد الأخضر

عندما قدمنا للجزء الأول من هذا الكتاب، في العدد الأول من مجلة «الكتاب المغربي» كان هذا الجزء الثاني ما يزال «تحت الطبع».

وقد صدر الآن، ولم يختلف عن سابقه إلا في كونه امتداداً له من حيث الزمان، إذ يستهله المؤلف بالعهد المريني ويختمه بالعهد الوطاسي، متبعا فيه المنهج الآتي :

الباب الرابع ـ العهد المريني (ص 365 ـ 596)

مصر
إبداع
العدد رقم 8
1 أغسطس 1984

الملامح الإبداعية فى قصص الربيعى

سليمان البكرى

فى عمر التجربة القصصية لعبد الرحمن مجيد الربيعى - التى بدأت فى الستينات ، ومازالت مستمرة وتميزت بالعطاء والأصالة - جملة مؤشرات تدل على نجاح القاص فى تجاوز المنطلق الصعب الذى تعانى منه القصة القصيرة ، وتحديد ملامح جيل وعى وأدرك خطورة هذا الفن ، وتمكن أن يحقق دوراً مرموقاً له بين الأنماط الفنية الأخرى ، ويحرز الاعتراف النقدى بموقعه وأهميته .

وكانت تجربته بين زملائه كتاب المرحلة بارزة ، ومن خلال تبنيه التجديد فى كتابة القصة - مما اعتبر تمرداً على الواقع السائد سبباً فى أنه برز كأشهر ناثر عراقى ارتبط نتاجه بالتقاليد المبكرة للرمزية فى الأدب العربى ، فى حين أن أعماله الأخيرة ذات طابع واقعى ملموس كما يرى المستشرق البولندى « يانوش دايتسكى »(١) .

أقول هذا وأنا بصدد دراسة المختارات القصصية « سر الماء » الصادرة حديثاً عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر فى بيروت .

إن قصص المجموعة جاءت منتقاة لتسد حاجة فنية عند القاص ، ولتجيب عن تساؤ ل داخلى فى أعماقه . إزاء مايراه مناسباً للدراسة ، أو الترجمة ، وكان فى الواقع إزاء مهمة صعبة وبحث القاص فى نتاجه ، واختار قصتين أو ثلاثاً من كل مجموعة ، وفق تسلسل صدورها الزمنى ، ووجد فى رحلة ربع القرن من نتاجه ، أن هذه القصص كانت قريبة منه أكثر من غيرها ، وأحبها وهو يعيد قراءتها .

« وكأنها ليست له بل لكاتب آخر يتعرف عليه لأول مرة »(٢) .

أكد القاص على محلية قصصه ، ورصدها لبيئة الجنوب فى العراق وساحتها مدينة الناصرية فى فترات التغيير والحركة منذ الأربعينات ، وحتى اليوم .

إن المحلية والبيئة والمناخ أمور مغرية ، ومثيرة للقارىء غير العراقى ، فهو سيتعرف من خلال هذه المحلية على سوسولوجيا عراقية بنكهة ورائحة مميزة . لقد نالت قصص الربيعى اهتماماً واسعاً من قبل النقاد والقراء ، ووضعت أعماله فى دائرة الضوء بشكل مستمر ، منذ صدور مجموعته الأولى « السيف والسفينة » عام ١٩٦٦ وتتابع نتاجه حتى اليوم .

وسأحاول فى هذه الدراسة لمختارات « سر الماء » إعطاء فكرة عامة عن كل مجموعة قصصية ، مع نقد تطبيقى للقصص المختارة منها .

فقصص « السيف والسفينة » أول مجموعة مجددة صدرت فى مرحلة الستينات عبرت حاجز القصة التقليدي ، وتجاوزت المقدمة والعقدة والحل الأخلاقى ، وطرحت قصصاً فى غاية الأهمية بما امتلكت من مضامين إنسانية سامية ، وأشكال قصصية جديدة .

وقد كان صدور هذه المجموعة صدمة للواقع القصصى فى العراق الذى كان ينوء بحمل القصص التقليدية ذات الطابع الأخلاقى العام . لقد فجرت « السيف والسفينة » تناقضاً حقيقياً بين القديم المحافظ ذى التقاليد البالية ، وبين الجديد المتفتح من أجل بناء مزهر يضيء بظلاله مجتمعنا المتطلع نحو الحياة السعيدة .

اعتمد القاص تكنيكاً جديداً فى بناء قصصه ، فاعتمد الفانتازيا ، ولجأ إلى إيثار الشعور والتداعى والحلم ، كما استفاد فائدة كلية فى تطويع بعض القصص ومنحها منحى تنفيذ اللوحة فى الفن التشكيلى .

وتأتى عموم القصص جديدة كل الجدة فى أشكالها ومضامينها ، تحمل توق الإنسان للخلاص ، وتحقيق وجوده وحريته فى عالم يناضل فيه الجميع من أجل الحرية والاشتراكية .

اختار القاص من هذه المجموعة قصتين « الصوت العقيم » و « حكاية عواد باشا » ففى الأولى اعتمد الرومانسية والخيال الشفاف الذى يظهر بشكل مونولوج داخلى لبطل القصة ، يبدأ منذ السطر الأول ، وينتهى فى نهايتها ، هذا الشكل الصعب لكتابة قصة قصيرة يصدم القارىء بجدته وتفرده ، حيث لم يألف قراءته من قبل ، ومحاولة جادة من القارىء توصله إلى التعرف على أبعاد شخوص القصة الذين تظهر فرديتهم ، وعدم توازنهم ، عبر مونولوجهم الداخل .

فبعد انتصارات متلاحقة يحققها البطل فى شخصية القائد يقف فى معركته الأخيرة منخذلاً تحاصره جيوش العدو ، دون محاولة منه لإيجاد ثغرة تتيح له فرصة فى الصمود لفك الحصار عنه ، وعن جنده ، فهو

يدخل المعركة الأخيرة مستلباً فاقد الآمال « فكل شيء ممسوخ هنا والقتل هو الحقيقة الوحيدة » ص ١٠ . لقد ظلت هذه الشخصية أسيرة فرديتها وتعلقت بحب قديم فاشل ، وهذا الموقف ظل يعانى منه طوال حياته ، حتى مع زوجته التى ماتت بين ذراعيه .

القصة تمتلك محورين يحملان خصوصيتهما ، ويتحركان متوازيين ، الأول هو إلقاء تاريخ الشخصية فى دائرة الضوء ، ومحاولة نقد هذا التاريخ ، والثانى هو السلوك المستلب الذى تسلكه نفس الشخصية . وهى فى موقعها الحالى ، كقائد ، وعبر توازى وتلاحم المحورين تندرج أبعاد الشخصية فردية يائسة منخذلة .

هذه الأبعاد هى النتاج الطبيعى لتاريخها المملوء بالهزائم والفشل ، ونحن نقرأ - منذ البداية - لأزمة ترافق حديث الشخصية ، وتفضح يأسها ، واستلابها ، فهى تردد « خيولنا متعبة ونفوسنا أكثر تعباً » . هذا النموذج تعامل معه القاص بوعى ، بعد أن غاص فى أعماقه حتى القرار ، وكشف أبعاده مشيراً بإصبع الأفهام إلى عجز هذا النموذج من التواصل مع الآخرين ، بما يحمل من بذور التخاذل والاستلاب .

إن القصة دعوة إلى تخطى وتجاوز هذه النماذج ، وهى دعوة تمتلك الصدق والشرعية .

وفى قصة « حكاية عواد باشا » نفتقد حرارة الشكل والمضمون اللذين تعامل بهما القاص فى قصصه السابقة ، فهو يقدم قصة اعتيادية فيها مباشرة ، وامتداد لقصص المرحلة الخمسينية ، التى رفضها القاص ، وثار عليها .

ان « عواد » شخصية بسيطة يتناولها القاص ، ويضعها فى دائرة الضوء ، يفضحها ، ويهتك أسرارها دون نتيجة . إن هذه القصة وسط القصص الأخرى تبدو كنبات يرى فى حديقة مزهرة يفسد روعة المنظر ، ويسىء إلى هارمونية اللون الفنى ، الذى اختطه القاص للمجموعة .

ويختار القاص من مجموعة « الظل فى الرأس » الصادرة عام ١٩٦٨ قصتى « لصوص البيدر » و « لعبة المدينة » ، ويطرح من خلالها ، ومن خلال قصص المجموعة ، رؤى مأساوية للحياة ، ويلتقى فى خطوط كثيرة بنماذج المقهورين والمهزومين ، الذين يمتلكون نقاءهم وإنسانيتهم ، واختارهم من بين المثقفين ذوى الانتماءات السياسية ، والبور جوازيين الصغار ، والطبقات المسحوقة ، وشخوص قصصه تتحرك بحكم موقعها الاجتماعى ، وتقاتل بأساليبها الخاصة نتيجة إحساسها بالقهر والمأساة ، وعلى لسان هؤلاء قال الكاتب الأشياء التى تؤرقه ويود البوح بها .

إن بطل قصة « لصوص البيدر » إنسان طيب بقيم نظيفة ، وليس له تطلعات غير معقولة ، لكنه واقع تحت الاضطهاد البوليسى ، وتحت ضغط انتهازى ، فماذا يستطيع أن يفعل فى موقف كهذا ؟ - المجموعة ظهرت قبل ثورة ١٧ تموز - لا شيء سوى مراقبة اللصوص ، وانتظار اليوم الذى يفتضح فيه أمرهم . إنها محنة الجيل أمام عنف الهجمة الدكتاتورية الرجعية والفردية يومذاك .

أما بطل قصة « لعبة المدينة » فهو الوجه الآخر لـ « عواد باشا » فى « السيف والسفينة » ، إنسان مقهور ، واقع تحت ضغوط كثيرة تكمن فيه المأساة ، وتحيطه أجهزة الرصد المنزلية من أطفال ونساء ورجال ، حيث يسبب ظهوره فى الشارع تجمعات بشرية تسخر منه وتهزأ فيه . إن شخصاً واحداً فى المدينة هو الذى يرفض هذا الوضع ، وربما كان هو الضمير المختفى فى أعماق هؤلاء الناس ، رغم ممارساتهم الغضة . إن القاص رغم المهزلة الحياتية التى يتعرض لها بطله ، يحاول أن يجعله يعيش بشكل أو بآخر ، فينقله من هذه المدينة الجائرة إلى مدينة أخرى .

إن الربيعى فى مجموعة « الظل فى الرأس » هضم كل الاتجاهات المعاصرة للقصة القصيرة ، ووقف معها ، لكى يخدم هدفه الأساسى فى تنوير واقع اجتماعى ، يضج بعنف الإرهاب والتناقضات .

وبصدور مجموعة قصص « وجوه من رحلة التعب » عام ١٩٦٩ يثبت الربيعى حضوره فى ميدان القصة العراقية الجديدة ، كقاص تكتمل عنده الأدوات الفنية ، فى كتابة عمل مميز ، يتجاوز الأعمال التقليدية المستهلكة ، إلى انتاج مجدد يتسم بالحداثة والمعاصرة .

إن ملاحظة تكاد تكون مشتركة بين ملامح « وجوه من رحلة التعب » هى ظهور نفس الوجه فى اطار وخلفية القصص ، حتى يحس القارىء بأنه يتعامل مع شخصية واحدة ، رغم تعدد التجارب ، واختلاف الأبعاد(٣) .

إن هموماً مشتركة تتقاسمها المجموعة ، وتختلف بنسب متفاوته ، لوعى النماذج لهذه الهموم ، ومحاولة فهمها ضمن القوانين الاجتماعية العامة للحياة .

إن أجواء القصص كريهة ، والحياة فيها مرفوضة والعداء واضح ، ووسط هذا الخضم يريد المؤلف أن يكون حراً ، لكن التوترات الداخلية تتعقبه حين يتفاعل مع الأشياء . ومشكلة القاص فى أساسها هى مشكلة الحرية ، السياسية ، والعاطفية ، بمعناهما الروحى العميق ، لكن جواً ضبابياً مازال يحجب عنه الرؤيا ، فلا يستطيع أن يحدد موقفه ، لذا فهو يلعن ويشهر بفساد العالم وظلاله .

ومن هذه المجموعة يختار المؤلف قصتين « موسم الدم » و « الوجه الآخر للرجل البدين » .

فى « موسم الدم » يحكى أن راعياً من قبائل الجنوب اسمه « حمدان » هرب ذات يوم مع ابنة الرجل الذى يعمل عنده ، ولكنه يقتلها فى منتصف الطريق ، وقد حوكم ، وأعدم بصمت .

يتعاطى « حمدان » وحشيته بتوتر بالغ ، فى حين تحس الفتاة بآدميتها ، وتطلعها إليه . وهى تعانق لحظات عمرها الأخيرة قائلة :

هيا

وينحرها حمدان كما ينحر إحدى شياهه ، وهو يحس بالتفرد والحيرة ، يجعلنا نتساءل عن سبب القتل ، ويحقق القاص لمحة ذكية ، بعد الجريمة ، حيث تبدأ إنسانية العالم ، وتأثير الأشياء

بالتفاعل مع حمدان ، مقترنة برائحة الدم المتفجر ، إنه الصراع مع آدمية الإنسان ، ومحاولة فتح كوة فى الجدار الصلب ، والنفاذ منه نحو عالم أكثر شمولية وإنسانية .

وفى قصة « الوجه الآخر للرجل البدين » يعلن القاص فشل بطله عاطفياً حين تعيد فتاته خاتم الخطوبة ، وترفضه دون تبرير ، ويؤكد هروبه ببيعه الخاتم فى شارع النهر ، ويسكر بثمنه ، وحين يطرح ماضيه نجده قد سقط سياسياً ، ولا يفكر بيقظة أخرى ، ويعجز عن مواكبة مسيرة الجموع .

انطلق الربيعى من هذه المجاميع الثلاث فى البحث عن « الانعتاق من تفاهة الإنسان الفرد » كما جاء فى مقدمة « السيف والسفينة » وكانت قصص هذه المرحلة تحتوى على منطلق وشكل غير مألوفين ، لا تنظر إلى الواقع والعقدة القصصية والشخصيات كما يجب أو كما تعارف عليه النـاس ، ولا تعطى قيـماً مطلقـة محددة فى هـذا العالم الإنسانى النسبى لأقصى حدّ[٤] .

تلك القصص سارت وتحركت متـوازية ومتشـابكة ، من حيث شكلها ومضمونها ، واحتوت اتجاهات مختلفة لمدارس القصة ، ويبدو أن الربيعى قد هضم الاتجاهات الجديدة المعاصرة للقصة ، ووقف معها ، لكى يخدم الهدف الأساسى .

وتأتى مجموعة « المواسم الأخرى » عام ١٩٧٠ لتسير على نقيض تام مع قصصه السابقة ، فهى مؤشر مهم نحو التحول إلى كتابة قصة واقعية متطورة وحديثة ، فالقاص يلاحظ ويكتب لأن أزمات أبطاله تأتى من الخارج ، وهو ينجح فى احتوائها ، ويخفف حيناً آخر ، لأن ممارساته المتعددة فى كتابة القصـة ، ضمن مختلف الاتجاهـات والمدارس ، تجعله يتطلع إلى التـوسع والخروج عن محيط القصة الواقعى ، لكن تطلعه يسوقه نحو الداخل ، فينتهى إلى أزمة .

ففى قصة « الدائرة لاباب لها » يكشف المؤلف عن بطل قصته ، رسام يعلق فى غرفته الخاصة شهادتين تؤكدان اختصاصه فى الرسم ، والده تخطى الستين من عمره ، متزوج من ثلاث نساء ، وخاله لم يستوف النقود التى أنفقها على زواجه بعد ، فى إنجاب مايتمنى من عدد كبير من الأطفال .

بعد ذلك يطرح القاص نموذجاً لإنسان غريب الأطـوار وفد إلى المدينة ، تنشأ علاقة بين محمود بطل القصة وبين الغريب ، سببها المعطيات الثقـافية التى يتعـاطاهـا الاثنان من فهمهـما للوجودية ، والماركسية ، وهيغل ، وأندريه جيد . . . الخ ومروراً ببعض المواقف التى يمكن حذفها من القصة ، دون أن يتأثر البناء الفنى لها ، نصل إلى قمة الحدث الدرامية الذى ابتدأ ضئيلاً ، وتنامى ، حتى بلغ حـد التفجر عند ذلك الإنسان الغريب .

وكنتيجة أرادها المؤلف أن تكون منطقية ، نرى فى المقطع الأخير من القصة أن السفر قد بات العلاج الوحيد لهذا الإنسان الذى كاد أن يقتله الضجر ، وتفترسه الغربة ، فهو قد سئم «الدوام ، الأوامر ، العقوبات مسائل مضجرة لا أطيق الصمود أمامها ، دائماً لن تتغير صرخة أعماقى سواء أكنت موظفاً فى مصرف الرهون هنا أو بائع حلويات متنقل عبر الطرقات والشوارع الطويلة فى مدينة أخرى» ص ٢١ .

القصة فيها جو يحمل الكثير من الملامـح الواقعيـة التسجيلية ، يحاول من خلالها اكتشاف أبعاد الشخصية مع سيكولوجية الغريب الذى حل بالمدينة ، ونحن نحس أحياناً بانفصامه عن العالم الخارجى وعجزه عن التواصل مع الآخرين وبقاء أزمتـه الشخصية وواقعـه الفكرى خفيين علينا حتى النهاية ، بل بدا لنا منزوعاً من مناخ تاريخى وفكرى ومقذوفاً فى إطار هذه المدينة الصغيرة[٥] .

إن تهويلا ، أسبغه المؤلف على تصرف بطله فى نهاية القصة يجعلنا نتساءل : وماذا بعد سفره إلى مدينة أخرى ؟

القصة تحمل تكنيكا عالياً تؤكد موهبة الكاتب وتمرسه فى هذا الفن عبر لغة سلسة ، وحبكة متماسكة .

وفى قصة «المواسم الأخرى» التى تحمل عنـوان المجموعـة نرى «عباس» يتعاطى نشاطاً سياسياً معادياً للسلطة الملكية ، فيبعد إلى إحدى القرى النائية كى لا يواصل نشاطه «الهدام» وفى القرية يكون بين اختيارين : هل يواصل نشاطه السياسى ؟ أم يتوقف عنه أمام عوامل قهر وإرهاب رجال الحكومة المنبثين فى القرية ؟ لكن «عباس» وهو الملتزم بقضيته لا يمنعه التعسف والقهر من مواصلة نشاطه فهو يقول ص ٣٨ «يضعوننى أمام حالة ساكون فيها أكبر جبان فى الدنيا إن ارتضيت الاستسلام والرضوخ» وكمعادل موضوعى تحققه القصة فإن الناس الطيبين فى القرية لا يتوانون مطلقاً من إبـداء المساعـدة لعباس ، فعندما يسأل الحاج جابر : هل تساعدنى ؟ ينطق الحاج بصوت واثق : على دم عنقى .

وفى عالم محدد كتلك القرية النائية يؤطره النضال من أجل قضية سياسية التزم بها بطل القصة من أجل الشعب ، يحقق القاص شكلا واقعياً حديثا ومضموناً رائعاً بعد إخفاقات فردية ذاتية طالما وقع أبطاله سابقاً أسرى بين شقى رحاها ، لذا فإن جوا نفسياً متفـائلا يغمـر «عباس» رغم نفيه ، وإبعاده فهو يحى «إن الخضرة قد اتسعت وإن عشرات الرؤوس المنكسة قد رفعت وجهها إلى أعلى تحدق فى قرص الشمس المرتفع وسط القرية ص ٤٦ .

إنها اشارة إلى المستقبل الآتى فى ثراء وخصوبة أما قصة «رجل على الأكتاف» فيعالج فيها القاص قضية تكتسب أهميتها فى نضال شعبنا العربى ، ضد الاحتلال الصهيونى الامبـريالى ، وأعنى بهـا العمل الفدائى . إن حرارة ونفساً ساخناً ملتهباً يطرحه المضمون ، ويحققه المؤلف يؤكد بوضوح أهمية الأيديولوجية الثورية التى يعتنقها البطل ورد الفعل الهائل «للمدينة التى تتلوى فيها الأبـاطيل وتفتـح فيها الأشياء أفخاذها بعهر ليضاجعها الزور ، ثم تستسلم» ص ٥٣ .

وبالنموذج الذى يقدمه القاص للفدائى الشهيد المقاتل من أجل عدالة قضيته يبتعد عن تلك النماذج التى قدمها الكثير من كتـاب القصة . عن الفدائى الذى يقتل ، ويدمر وينسف . . الخ ثم يعود إلى قـاعدتـه سالمـاً . إن الربيعى يحقق الانتهـاء الثـورى لبـطله فى استشهاده ، كذروة درامية لعمله وامتداد لفكره التقدمى الذى يعتنقه وتأكيد على رفضه للعلاقات السـائدة .

إن القاص قدم بطله بوعى تام وموضوعية مبتعداً عن البطولات الخارقة التى مارس كتابتها البعض ، وقدموا فيها الفدائى «سوبرمان» .

ويوجه القاص اتهامه الصريح لأولئك الذين جعلوا من الكلمة أداة للتسول والارتزاق فى قصة : «وجه على الأرصفة» ، ويطلب من الكاتب الانتهاء والزحف مع الجموع ، وإعلاء أصوات وصراخ الأزقة المتماوته ، تحت أقدام الجوع والجفاف .

وتظل قصة «رائحة الأرض» تحمل صوتها الخاص فى حب الإنسان لأرضه ، وتعلقه بها ، فى إطار عاطفى عذب يمتلك الصدق والحقيقة ويبتعد عن الميلودراما التى تظهر فى مثل هذا النوع من القصص .

فى عام ١٩٧٤ أصدر الربيعى مجموعة «عيون فى الحلم» فكانت امتداداً طبيعياً لمجموعة «المواسم الأخرى» من حيث الأسلوب والمعالجة ، إنها واقعية مؤطرة بالتداعى ، وتيار الشعور يستعمله القاص ، ويوظفه فى خدمة قصة جيدة ، فنراه يقتنص اللحظة النفسية المتوهجة للبطل فيحيطه بمجمل الأحداث التى أوصلته لهذه النهاية التى طالما تعددت فيها أوجه الفجيعة والمأساة ، وبرزت كعنصر فاعل فى المجموعة تساهم بقدر أو بآخر برسم مصائر الناس ، الذين اتخذهم القاص نموذجاً فى قصصه .

يختار القاص قصة «مملكة الوحول» فى هذه المجموعة ، وبطلها «سعدى» مناضل قديم شارك فى المظاهرات ، ودخل السجن ، لكنه ، وبعد حياة صعبة يهجر طريق النضال ، ويسلك سلوكاً شائناً فينتهى ممارساً لمهنة القوادة ، وهى نهاية مدمرة يضعها القاص لبطله ، والأدهى من ذلك أنه يجعله راضياً بهذه المهنة الحقيرة دون أن يعطى المبررات الكافية التى تقوده لقبول هذا الوضع الشاذ .

إن ما لجأ إليه القاص من تبرير لهروب «سلوى» و «سعدى» إلى مدينة أخرى وزواجها ثم اعتقاله وسجنه ، وبعد ذلك خروجه من السجن ليجد زوجته وقد تحولت إلى عاهرة تستقبل الرجال فى دارها ، لكى تعيش ولكن ما لا يقبله العقل والمنطق هو سلوك «سعدى» حين يتنفس الجنس فى جسد زوجته بعد انقطاع دام عاماً ونصف هى مدة سجنه ، لقد تحول هذا المناضل بين ليلة وأخرى إلى قواد يشرب الويسكى ويطلب من الزبائن أن يخفضوا أصواتهم فى الليل ، لكى لا يسمعهم الجيران .

لجأ القاص إلى أسلوب التداعى والموقف يدعو إلى ذلك فماذا يفعل «سعدى» سوى استعادة ذكرياته القديمة مع «سلوى» ومشاركته المظاهرات ودخوله السجن ، ثم أخيراً هذا الوضع المزرى الذى يعيشه ، والحذر الدائم بفعل قنينة الويسكى التى تلازمه ليل نهار .

إن فى القصة لغة ذات إيقاع حزين مملوء بالسحر ، الغامض ، ولكن هل ينفع هذا السحر مع فداحة المضمون ؟ هل سدت كل الطرق ؟ وأغلقت الأبواب ؟ وإذا حدث ذلك ألم يجد القاص وسيلة أخرى يتوسل بها بطله غير مهنة القوادة ؟ إن القاص يجيب على هذا التساؤل فى قصص المجموعة حيث تحلق فوق المأساة بأجنحة الرجاء ، وتعوم باتجاه الوجه التقى ، والحقيقى فى نماذج الربيعى فنجد أنفسنا إزاء وضع إنسانى أخاذ .

فى عام ١٩٧٥ صدرت للقاص مجموعة ذاكرة المدينة فكانت قصصها تنحاز للواقعية التى بدأ الربيعى مرحلتها فى «المواسم الأخرى» وتبتعد عن النماذج التى ظل القاص يتمسك بها حتى مرحلته الأخيرة وهى نماذج البور جوازى الصغير الذى يعيش إحباطاته وانكساراته .

يتألق شخوص «ذاكرة المدينة» فى نضالهم الدءوب عبر انحدارهم الطبقى كعمال أو فلاحين وصراعهم مع الواقع الفاسد المستغل ، ونبوءة الكاتب بانتصارهم على خصومهم .

إن اهتمامات أخرى تبرزها المجموعة الجديدة هى الولوج إلى عالم الأطفال الصعب ومحاولة تذليل مشاكله إزاء البراءة العذبة ، والخيال الواسع رغم محدودية ذلك العالم ، والقاص يوفق فى معالجة متطلبات عالم الطفولة بعذوبة وبراءة الأطفال أنفسهم .

إن القاص يعالج قصصه هذه من داخل الشخصية ذاتها ، يغور فى أعماقها ، ويكشف همومها الداخلية ويتوسع معها نحو العالم الخارجى حيث التعامل الصادق بالقيم الإنسانية ورفض النفاق والتزوير كأمراض اجتماعية تتجاوزها الحياة الجديدة التى يحياها وطننا فى انتصاراته العظيمة .

إن نماذج نضالية عريقة تطرحها «ذاكرة المدينة» تعيش فى ذهن القارىء كقيم نضالية تقدمية ، مهمة تستمد أهميتها من نضالها المثابر الذى تخوضه بلا كلل ، ضد المعوقات والاستلابات .

ويختار القاص ثلاث قصص من المجموعة هى «سر الماء» التى تحمل عنوان المختارات و «مملكة الجد» و «العميان» .

فى قصة «سر الماء» يلج القاص عالم الأهوار[1] ، ويقدمه بكل أبعاده ، خلافاً لما يتصوره البعض من رومانسية تفتقد وجودها ، فنحن إزاء الطبيعة وقسوتها ، ومن أجل تذليل الصعوبات اليومية التى تبرز إلى الواقع ، ومحاولة تخطى تلك الصعوبات بروح نضالية تحمل فى ثناياها تفاؤلية مشروعة .

وضع القاص محوراً رئيسيا لقصته فى «حاتم» الشخصية الأساسية التى ينطلق منها الباحث الاجتماعى ممثلا فى صوت القاص نفسه ، يعود إليها من آن لآخر ، وعبر المحور تتفرع محاور أخرى أقل أهمية لكنها ترفد الشخصية الرئيسة حيث تهبها خلفيتها ، وتكشف عن ماضيها لتقترب تدريجياً من حالة الإقناع فى ذهن القارىء .

«حاتم» شخصية تحمل سمة التغيير الذى يمكن حدوثه عند سكان الأهوار وهو نموذج متقدم قياساً بالآخرين فى تلك البيئة ، وله همومه الخاصة فى الحب والعشق ، وقد أعار القاص هذه الناحية أهمية كبيرة إذ جعلها الإطار العام للقصة ، فى حين كان ممكنا أن تبرز مسائل تحمل أهمية أكبر من مجرد علاقة حب بين رجل وامرأة .

إن «حاتم» يمتلك تجربة وخبرة فى عالم الأهوار الغريب ، فهو يمارس طقوس بيئته فى ممراتها السرية التى لا يعرفها إلا أولئك الذين سبروا أغوارها ، فى ارتفاع ضوء القمر ، وإشراقة النجوم ، أو فى ارتفاع الأجمات والحشائش مختلطة بالقصب والبردى والطحالب .. الخ لذا فإن تسميات غريبة تطلق على أماكن معينة فى الأهوار تمتلك

خصوصيتها «كالحمارة الصغيرة» و «الحمارة الكبيرة» و «الحفيظ» .

وفى عالم غريب كهذا يفتقد فيه الإنسان الكثير من مقومات الحياة المعاصرة وعدم وصول أوليات الحضارة إليه ، فإن أفكاراً مثل ومعتقدات عجيبة تجد لها مرتعاً خصباً فيه ، فـ «الحفيظ» كما يسميه الباحث الاجتماعى «المجهول المرعب والقوة الغامضة التى تسند إليها كل الأفعال التى لا يجد سكان الأهوار لها تفسيراً الموت . . . الضياع وسط الهور . . وقد دفعهم الخوف إلى تأليه هذا المجهول والرعب منه» ص ٢٧ .

هذا « الحفيظ » المرعب ، أمام الفكر الواعى بلسان القاص « لو كان معلوماً لانتهت اسطورته » يدفعنا إلى إدانة التخلف المتعمد الذى ظل سكان الأهوار يعانون قسوته ومرارته . إن واقعاً اجتماعياً مؤلما يعانيه « حاتم » مسحوباً خلاله على عموم سكان الأهوار هو طبيعة الزواج ، فالرجل يعطى أخته ليتزوج بأخرى ، متخطياً كل مايمكن تسميته بالمشاعر ، والعواطف ، والحب .

إن دراسة ميدانية تقدمها القصة بفنية مدهشة . تفضح خلالها واقع التخلف الاجتماعى ، الذى يعانى مرارته سكان الأهوار ، وهى دعوة تملك شرعيتها للعمل السريع من أجل إيصال الحضارة ووسائل الحياة العصرية إلى تلك البيئة .

لقد ترك القاص « حاتم » يعانى مأساته دون ومضة أمل فى إشراق يوم جديد كمحاولة للخلاص من التخلف القائم ، باستثناء مطلبه الوحيد من صديقه الباحث الاجتماعى ، بالعودة السريعة ، مصطحباً معه ديوان « جميل بثينة » حيث تتشابه مأساتهما .

الوضع المحورى فى القصة مقنع جداً ، يتحرك وفق إيقاع متنام ، دون ضوضاء ، أو استعراض لغوى منحوت ، إن الكلمة البسيطة والعبارة السلسة المشرقة تتدفق دون عائق لتقدم قصة جيدة ، تحمل فى ملامحها هموماً مشروعة لقطاع واسع من الجماهير ، عليهم أن يكافحوا طويلاً . بمرارة من أجل غد أكثر إشراقا . فى تغيير اجتماعى . يحمل روح الحضارة المعاصرة .

وتكتسب قصة « مملكة الجد » أهمية خاصة فى المجموعة ، فهى مشروع روائى لم يكتمل بعد لدى القاص ، وكان من الممكن جداً أن تتحول إلى رواية مهمة تطرح قضية النضال التحررى الذى خاضه شعبنا العراقى ، ضد قوات الاحتلال الانكليزى .

هذا الموضوع الهام لم يتوسع فيه الكاتب فى قصته بل جعله هامشياً وضمن نشاطات وممارسات « الحاج سعيد » بتحركه نحو الأحداث ، ومشاركته فى صنعها ، وحتى الأشخاص الآخرون ، الذين يساهمون مع الحاج فى تلك الأحداث ، يتضاءلون فى البناء الفنى للقصة ، ويؤدون مهمتهم ، بقدر مايكونون فيه عوامل مساعدة ، لدعم موقف « الحاج سعيد » ، وجعله بارزاً ، ضمن الحدث المعاش الذى عاشه قطرنا من خلال النفاذ إلى تاريخ خاص ، لإنسان معين . قدم مساهمات واسعة خلال تلك الفترة الحرجة ، فى النضال ضد الاحتلال البريطانى .

يتوغل القاص فى التاريخ الشخصى « للحاج سعيد » ، ويفتحه لنا ، فنتعرف على مذكراته ، المدهشة ، وعراقته فى النضال المسلح ، فى كل الخنادق التى تشرع بنادقها نحو العدو المحتل .

يعتمد الكاتب فى بناء القصة أسلوب العناوين الصغيرة المتقطعة ، ليتمكن بذلك من إعطاء صورة بانورامية موسعة ، عن حياة الشخصية . فيصف البيت ، والسفينة ، ورحلات الحاج النهرية ، ومغامراته الليلية ضد الأعداء ، بأسلوب فنى متماسك يقترب من الصور الحية ، حتى يمكن أن تعتبر هذه القصة معدة سلفا لتكون شريطاً سينمائياً ، فهى مقطعة كسيناريو جاهز للعمل ، حيث الحدث الظاهرى المؤثر علاوة على الصراع الذى يتجسد فى الشخصية ذاتها .

إن « الحاج سعيد » يبدو جاداً فى سلوكه ، وفى علاقاته بالآخرين ، على نقيض بعض الشخصيات فى قصص المجموعة . إن هذه الشخصية تبقى بين شخوص القصص أكثر شداً وجذباً ، وتمنح القارىء توقا ورغبة ، لما تتمتع به من ميزات أخاذة مدهشة .

وفى قصة « العميان » كل شىء يتحرك ، رغم أن الحركة تبدأ عفوية ، وتتصاعد حتى تتضاءل عفويتها إلى حركة مقصودة ، حيث تعتمد التعريف بعدد من الأشخاص يربطهم مصير مشترك ، ضمن تكثيف دقيق للجملة والفكرة .

النسغ الصاعد والنازل فى القصة هو الزقاق والمحرك الرئيسى فيه هم الناس ، وقد اختار الكاتب عائلة من الزقاق أسماها « العميان » ، فمن هم هؤلاء العميان ؟ حسب تسلسلهم يندرجون على النحو الآتى :

عويد : يتحسس طريقه بصعوبة ، هاجر من إحدى القرى ، واستقر فى الناصرية ، عمل فى بيع وشراء القنانى الفارغة ، قتل خطأ فى المبغى إثر شجار بين سكارى .

منشد : سُرّح من الخدمة العسكرية لإصابته بالربو ، مارس مختلف المهن ، وانتهى بائعاً ومشترياً للدجاج . تزوج مرتين .

قنديلة : زوجة منشد الأولى ورفيقته فى تعبه وآلامه ، تموت إثر حادث اصطدام السيارة بها ، وهى فى طريقها لزيارة أحد المراقد .

جاسم : يبيع الحلوى للأطفال ، يساعده فى عمله أخوه شامى . له اهتمامات دينية ، ويؤدى فروض الصلاة فى المسجد ، ويستمع إلى كلام الإمام يوم الجمعة .

شامى : الجانب الأكثر حيوية ونشاطاً وتطلعاً للمستقبل ، دخل المدرسة ونجح فيها ، وأهلته مواهبه الرياضية إلى ولوج ساحات كرة القدم ، وسطوع نجمه فى اللعبة ، وأخذت صوره تظهر فى الصحف الرياضية ، سافر مع فريقه الرياضى إلى الخارج عدة مرات ، تزوج من فتاة متعلمة وجميلة ، واستقر فى بغداد .

هؤلاء العميان كما أسماهم المؤلف حركة نشطة ، وحياة حافلة بالتقدم والنمو ، استطاع الكاتب أن يتابعهم ، ويلج حياتهم الداخلية ، مجسداً طموحهم ورغباتهم . وقد لجأ الى ثلاث حركات حسب العناوين التى اختارها .

فى الحركة الأولى كشف شخصى لهوية القادمين الجدد من القرية . وفى الثانية نضالهم من أجل لقمة العيش ، ثم التسلسل الزمنى لتقدمهم اقتصادياً وانتقالهم من موقع الى آخر أحسن من الأول . وفى الحركة الأخيرة النهايات التى انتهوا إليها ضمن الصراع الزمنى للحياة .

فى عام ١٩٧٧ صدرت مجموعة « الخيول » حيث وضح فيها موقف الربيعى ، وبرز فيها الاتجاه الواقعى ، وتفهمه لحاجات وضرورات الواقع الجديد ، لقد عرف الطريق ، ووضحت معالمه بعد رحلة عذاب ، ومساومة مع الذات ، ووجد ملاذه فى التوجه السياسى نحو الثورة العربية ، وشعر بضرورة إنتاج أدب يواكب مسيرتها وتقدمها ، لذا اختار فى أعماله الأخيرة نماذج وشخوصاً مغايرين لنماذج المرحلة السابقة ، نماذج مكافحة تؤكد حقها فى الحياة ، وتناضل بضراوة من أجل هدم النظم الرجعية المستقرة ، وفى سبيل غد أفضل .

إن التوجه نحو الواقع ، وإعادة صياغته من جديد ، هو طموح القاص فى مرحلته الواقعية ، وفهمه جدلياً للعلاقة القائمة بين الإنسان والواقع المعاش ، والتعبير عنها فى أسلوب جديد وشكل جديد ، وفى مجموعة « الخيول » يطور القاص أدواته الفنية شكلا ومضموناً ، وعبر قصصه الجديدة يبرز الهم الاجتماعى ، الموقف الإنسانى الذى يمارسه القاص كمنتج لهذا الأدب من خلال نموذج مثل « روناك » فى القصة التى تحمل نفس الاسم .

وللتراث دوره فى هذه المجموعة ، يوظفه الكاتب بنجاح فى قصة « الخيول » التى تحمل المجموعة اسمها ، وحيث يوازى فيها بين حكاية « الزير سالم » وما وقع له من أحداث ، من خلال استحضار للتجربة فى ذهن شاب عربى مسافر إلى أوربا .

ويلعب الشعر دورا مؤثرا فى القصص ، وفى اختيار المفردة الشعرية ، والجملة الموسيقية ، التى تتواءم وتمتزج بشكل فنى أخاذ ، لتنتج قصة متطورة ذات تقنية عالية ، تتميز بين القصص بالتفرد ، وأعنى بها قصة « الجوع » .

لقد اختار القاص من هذه المجموعة قصتين هما « **الخيول** » و « **ذلك الرجل ... تلك المرأة** » ولا أدرى سبب عدم اختياره « **الجوع** » ذات الصوت المتفرد فى القصص ، ربماهى قناعة الكاتب فى هذا الاختيار .

فى قصة « الخيول » يمارس القاص قوانين وقواعد القصة الحديثة ، ويوظفها بموازاة الذات ، فيحقق وعيا فكريا رغم تعدد النقلات الفنية فى بناء القصة ، وظهور ولع القاص فى التقطيع يمكن النموذج المطروح من تنفس الجو الإبداعى عبر أزمته الخاصة .

وبالتصاعد الدارمى للحدث ولقاء بطل القصة الشاب العربى ب « ليزا » الفتاة الإيطالية ، ومن خلال العلاقة التى تحكمها ، تبدأ عملية مقارنة بين قيم تراثية عرفها الشاب ويحلو له أن يمارس بعضها ، وكما يرددها فى قصة « **الزير سالم** » لفارس الهمام ، وبين موقفه الشخصى ، وعبر التلاحم والانفعال بين الموقف المعاصر الذى يعيشه الشاب ، وبين « **الزير سالم** » تبرز أكثر من إشارة يوضحها الكاتب أهمها الفهم الواعى للتحولات الحضارية فى العالم المتقدم وحركتها ، والاستجابة لها ، ثم وقوف الإنسان العربى موقف الند للند من هذه التحولات ، عبر تأكيده على أصالته الحضارية ، الممتدة عميقاً فى التاريخ .

هذا الطرح الأصيل لمزية الإنسان العربى يبرز بوضوح الدافع النبيل للقاص فى رسم صورة حقيقية ، توضح جوهر إنساننا ، وأصالته ، وتمثل بوعى مشكلة قائمة أو جد الكاتب شروطها ، وانعكاسها الحقيقى فى حركة الواقع ، وعبر ذات مبدعة ، كرست قوانينها ، الخاصة ، بالتحول السريع من موقف المشاهد المتفرج ، إلى موقف المشارك المبدع ، وكان لابد للخيول أن تنطلق بأقصى سرعتها ، لتلحق بالركب ، وهى رمز عربى لأصالتنا وحضارتنا ، وبشارة بأيام أكثر خصوبة ورخاء .

وفى قصة « **ذلك الرجل ... تلك المرأة** » وضع إنسانى خاص يرقبه الكاتب بدقة ، فهذا « **مصطفى** » الرجل العجوز يهوى جمع الطيور ، ويحفظ أسماء أنواعها ، وله حكاياته الخاصة عنها ، يرويها بفخر حين يجمعه مجلس متواضع مع أصدقائه فى الدار . إنه يرتبط ارتباطا وثيقا بطيوره ، ونظرا لكثرتها لا يمكنه أن يوفر لها الغذاء الكافى لذا فهو يهرع إلى السوق بعد انفضاض مجلس أصدقائه ليلا ليجمع فى عربة صغيرة فضلات الطعام من الأرز ، والمرق ، وفتات الخبز الذى يلقيه أصحاب المطاعم فى السوق .

هذا هو الرجل ، أما المرأة فهى زوجته « صبرية » تقاسمه حياته ، منذ أن شغل قلبها ، حين كان شرطيا يخافه اللصوص ، وعتاة الإجرام ، معروفا بشاربيه المفتولين ، وسحنة وجهه الصلبة . كانت « صبرية » مفتونة به ، وحين تزوجها تركت من أجله دينها . وأسلمت ، حتى أهلها لم يكن بإمكانهم الوقوف ضد هذا الزواج ، خشية « مصطفى » ، فتركوها بما يشبه القطيعة غير المعلنة . واليوم وبعد إحالة « مصطفى » على التقاعد ، وتقدمه فى السن ، فكرت أكثر من مرة بتركه ، فهى لم تحقق فى حياتها ما كانت تطمح إليه . لكنها تعود عن قرارها ، وتستمر فى وضعها .

هذا العالم الصغير يقدمه القاص بكل ثقله وقسوته بأسلوب مبسط ، يعتمد التحليل النفسى لكلتا الشخصيتين ، وقد اهتم بالمرأة على حساب الرجل لأنها ستكون فى النهاية صانعة مأساتها ، بعد أن تدفع زوجها متعمدة من السطح ليسقط من ارتفاع أربعة أمتار إلى الأرض ، حين كان منشغلاً بمراقبة طيوره المختلفة . وبعد وفاة « مصطفى » يبرز الكاتب رد الفعل لدى « صبرية » فإذا هى تعيش مع الطيور كزوجها ، ترعاها وتسهر عليها ، ولم تبعها كما فكرت بذلك سابقا .

فى القصة حسّ مأساوى رغم بساطة المضمون ، وقد اعتمد القاص فى بنائها على استقراء الحدث وتقطيعه بمونتاج ذى إيقاعات طويلة تتصاعد تدريجياً حتى تبلغ الذروة ، فى حادث وفاة « مصطفى » وتركيز القاص على رد الفعل الذى يلازم الزوجة .

وفى عام ١٩٧٩ صدرت « **الأفواه** » فجاءت امتداداً متطوراً

لقصص المرحلة منذ مجموعة « المواسم الأخرى » ١٩٧٠ حيث تمثل استجابة موضوعية لأفكار القاص ، تجاوزت ضجيج الستينات ، وتساوقت مع ضرورة إيجاد حلول سليمة للعديد من القضايا المطروحة ، ذات الصلة المباشرة بواقع الجماهير ومستقبلها . ركز القاص في « الأفواه » بشكل خاص على العالم الداخلي لأبطال قصصه ، وأدى هذا إلى استعمال لغة شعرية ، ابتعدت عن الحذلقة والتعقيد ، وتميزت بالبساطة والألفة ، ضمن تكنيك خاص في السرد عند الحاجة ، والاعتماد في بناء القصة على التداعي بمختلف أشكاله ، ومزاوجته مع اللحظة المتوهجة التي يعيشها أبطال القصص .

أدت هذه العملية إلى استيعاب للموقف المنعكس بهارمونية عالية ، في وعي أبطال القصص ، والوصول بهم إلى نتيجة حاسمة .

ونتيجة للتركيز على العالم الداخلي للشخوص ، نجد أن القاص لا يتحمل عبء الحركة الكاملة للطبيعة البشرية في تعقيدها الواقعي ، إنما هو يكتفي بما يمكن أن يسمى « لحظة إشراق في وعي شخصياته » وهي لحظة تبدأ دائما بمناقشة الواقع الذي تتحكم فيه ظروف أقوى من إرادة حرية الحركة في هذه الشخصية أو تلك ، وخلال هذه المناقشة يعرض لنا الأزمة التي يتلوها متضمنا فيها أيضاً البحث عن حل ، ثم أخيراً موقف تتفاوت درجة إيجابيته وقطعيته .

يختار المؤلف من هذه المجموعة أربع قصص هي « عجيل » ، « المدى » ، « الأفواه » و « أبواب الليل ... أبواب النهار » .

في قصة « عجيل » يطرح هموماً يومية لبطلها الذي يعيش وحدته ويحس بالغربة رغم الجو الاحتفالي الصاخب . فـ « عجيل » وهو يقرع الطبلة بأنامل فنان يثير الآخرين ، لكنه غير قادر للحظة على الغناء رغم شهرته في هذا الميدان .

من هذه البداية المتفجرة بالفعل يكشف القاص تاريخ « عجيل » ويلجأ إلى العناوين الصغيرة ، فيقطع القصة إلى عدة مقاطع ، يضع في كل مقطع منها جانبا من حياة « عجيل » ففي مقطع « الرضاعة ... حليب الناقة » نرى « عجيلا » يقوم برضاعة وهمية لأثر خف الجمل في الطريق ، وهي لعبة يمارسها الأطفال في الريف العراقي ، وفي مقطع « محاولة للاستقراء » يكتشف « عجيل » لعبة جميلة من خلال النقر بإيقاعات مثيرة على صفيحة فارغة أو طبلة ، أو رحلة في الصيف بعد أن يغادره المعلم ، وأحيانا على السبورة ، أو على صدره ، أو فخذه ، ثم تنطلق الأغنية .

ثم توضح القصة علاقة « عجيل » بأبيه « غياض » وخلال ذلك تنمو قصة أخرى داخل القصة . فـ « غياض » صوت ثان تتأصل فيه موهبة الحياكة والغناء ، ومعاناة الفشل العاطفي ، بفعل تقليد اجتماعي . ويتزوج « غياض » من امرأة أخرى غير حبيبته ويأتي « عجيل » ابنه .

تبوح القصة بأسرار « عجيل » طفولة وشباباً ، فيحترف الغناء بعد موت والديه ، ويرحل إلى العاصمة يغني في الإذاعة والتلفزيون ، لكن الكآبة المزمنة تحاصره ، وكأن التاريخ يعيد نفسه ، كما هو الحال مع أبيه « غياض » ويضيع صوت « عجيل » في عالم لا يجيد الإصغاء .

القصة رغم أنها تبدو ظاهريا قصة تقليدية في محاولة رصد خارجي يقوم به القاص لنموذج إنسان مقهور ، إلا أنها كمحصلة تحقق عملاً فنياً جيداً بفعل حرفية القاص وإتقانه لهذا الفن فيخرجها عن المألوف ، ويمنحها نسغا جديدا في التأثير ، وفق الملاحظات التالية :

- استعمال اللغة بشكل دقيق ، دون استطالات أو إضافات تسطح القصة ، ومن أجل ذلك كان القاص يمزج بين السرد الشفاف حين تكون الضرورة ، وبين اللغة الشعرية حين يستدعي الموقف .
- إن القصة احتوت حدثين ، وسارت وفق خطين متوازيين ، طرح كل منها حدثا مستقلا ، لكنه رغم استقلاليته ظل مرتبطاً بالآخر ، أعني بذلك طبيعة العلاقة بين « عجيل » الإبن و « غياض » الأب .
- الإفادة من التقاليد الشعبية والأعراف ، وإدخالها في بناء القصة العام ، وتوظيفها بشكل فني تتواتر فيه عملية النمو الدرامي .
- نجاح نهاية القصة حيث ظلت مفتوحة تثير ذهن القارىء ، وتحفزه للأحداث الممكنة الوقوع لـ « عجيل » بعد احترافه الغناء .

وفي قصة « المدى » يطرح القاص نموذجا ثائراً لإنسان عربي في لوحات متتابعة ، كل لوحة تكمل الأخرى ، وفي نهاية القصة تبدو لوحة كبرى ضخمة لبانوراما نضالية ضد الاحتلال العثماني والبريطاني في العراق .

إن القاص في طرحه لهذا النموذج يفجر قدرات كامنة في النفس العربية ، بمواجهة الاحتلال الصهيوني للأراضي المغتصبة ، فالقصة تؤكد على السلوك المستمد من قيم نضالية مرتبطة بالأرض ، تمتلك ديمومتها ، وبقاءها ، تبدأ بالتمرد والرفض ، وتنتهي بالثورة الشاملة بتحطيم وإزاحة تحديات المحتل ، وتحقيق حلم الوطن بالحرية .

ويلجأ القاص إلى تقطيع القصة بعناوين جانبية ، يوضح بواسطتها الخلفية المقاتلة لبطل القصة ، فنحن إزاء رجل وبندقية صارعت معه الأتراك زمنا ، ثم جاء زمن آخر لتصارع الانكليز ، وستظل تصارع أيضا مادامت أصابعه قادرة على ضغط زنادها .

إن قصة « المدى » من حيث الشكل والمضمون تؤكد ارتباط القاص وتعلقه بالنماذج الثورية الأصيلة ، من أبناء شعبنا العظيم ، وكفاحهم الثوري من أجل التحرر ، لذا نحس به مدفوعاً إلى البحث في تاريخنا المعاصر ، مستخرجا منه أبطاله الذين هم جزء مؤثر وهام من ذلك التاريخ ، متفاعلين معه في خط تصاعدي لا يعرف التراجع ، وفق جدلية استشهاد المناضل يقرب انتصار قضيته .

لقد عالج القاص قصته بواقعية ، استلزمت الصدق لمجريات الوقائع والأحداث التاريخية ، وتحديد موقع البطل منها هذه العلاقة بين الخاص والعام ، هو ما تطرحه القصة ، وتبشر بالانتصار من خلال إبراز عناصر العمل الفنى وتحديد زمانه ، ومكانه ، وطبيعة السمة الاجتماعية بين النموذج المطروح ، وواقعه وأدواته المادية البشرية بشكل خاص ، إضافة إلى المقاطع الشعرية التى كانت بمثابة أغنيات للمنتصرين فى نهاية كل لوحة ، حيث تؤكد وجودها ، وتزيد فى كثافة أحداثها أتاح لنا التعرف على تصورات البطل وأفكاره ، فى وحدة تركيبية للوحات القصة ، أنتجت فى النهاية موقف وموضوع البطل فى قصة « المدى » ، ذات البعد النضالى ، فى وحدة رائعة بعيدة عن التشتت .

وتأتى قصة « الأفواه » التى تحمل عنوان المجموعة رصيداً جيداً لعلاقات اجتماعية تبرز فى المدن الصغيرة النائية ، وتعكس الهموم الاجتماعية التى تتحكم بالناس ، حيث التجسيد الحى لواقع ساكن رتيب يجعل الناس يلجأون إلى قتل وقتهم بشرب الخمر ، أو التسكع فى الشوارع والمقاهى .

إن عدداً من شخوص القصة يصاب بالخدر والتوقف ، عن ملاحظة ما يجرى حوله ، فى حين يرفض البعض هذا الواقع ، لأنهم جميعاً فى النهاية يستسلمون له كقدر لا مفر منه .

نتعرف من خلال قرءاتنا لأوراقهم ، أبعاد كل واحد منهم ، وتاريخه الخاص ، وعلاقاته الاجتماعية والعاطفية ، وحتى الصحية ، وتتصاعد أحداث القصة ضمن تفاعل شخوصها بعضهم ببعض حتى النهاية المأساوية لأحدهم ، تلك النهاية أرادها القاص أن تكون إيذانا ببدايات أخرى جديدة .

إن لغة القصة مألوفة مبسطة تمثل فكرياً وفنياً امتلاك الربيعى الكامل للحرفية القصصية ، ذات السمة الواقعية ، وإبرازه الأفكار التى يتعامل من خلالها نماذج القصة بأمانة وصدق ، دون محاولة لإقحام أفكاره الخاصة ، لذا فإن نمو القصة اتسم بالبطء ، لكنه اكتمل « بعملية هدم لاحقة سريعة » غير متوقعة . وما يلفت النظر فى القصة هو حوارها المقنع ، لقد كان الحوار جزءاً هاما فى بنائها ، اتسم بالحرارة والألفة ، وعبّر عن حاجة كل شخصية بصورة طبيعية ، دون فرض مقولات جاهزة معروفة ، تستلب أفكار القصة التى يراد طرحها .

وتأتى قصة « أبواب الليل . . . أبواب النهار » شحنة عاطفية ، وسفرا داخليا ينثال فى ذهن البطل لحظة ركوبه القطار من مدينة الناصرية ، وحتى وصوله بغداد ، فهو مرغم على اللجوء لذكريات طفولته التى عاشها فى أزقة المدينة ، وتلك العلاقة الحميمة التى تربطه بوالدته ، وعمق تأثره بها . إن نزفا من الذكريات المؤلمة يسفحها البطل ، فى تداعيات عاطفية مؤثرة ، تكون فيها والدته المحور الذى تدور حوله الأحداث فينقلنا إلى خضم تلك الحياة القاسية ، وإلى الطيبة والبراءة التى كانت تتحلى بها تلك المرأة رغم مأساتها . إن « صبيحة الشيخ راضى » نموذج حى للمرأة العراقية التى تحاصرها المأساة وتسحقها ، دون أن يكون لها دخل مباشر فى مأساتها ، هذه المرأة تمثل الأجيال الماضية ذات النوايا الطيبة ، فى التعامل مع الواقع الاجتماعى المتخلف ، الملغوم بالمشاكل المعقدة ، التى كان يعانى منها القطر العراقى فى الخمسينيات .

وكمعادل نفسى وموضوعى ومحاولة للهروب من الواقع المأساوى الذى تعيشه « صبيحة » تحاول نسيان تاريخها الشخصى ، والاهتمام الكامل بطفلها ، والعناية المفرطة به .

هذه المرأة هى الوجه الصادق والنموذج الحى الذى تطرحه القصة مرموزا بها إلى جيل انتهى دوره فى صنع الحياة ، وكان وفياً وشهماً قدم كل ما يستطيع تقديمه للأجيال الصاعدة ، من أجل تحقيق طموحها ، وأحلامها بحياة كريمة ـ إن تداعيات البطل تنتهى بوصول القطار إلى بغداد بعد رحلة متعبة ، قضاها طول الليل واقفاً بسبب الازدحام .

فى هذا المقطع من القصة يتحول الاهتمام من الأم نحو الإبن الذى هو تلميذ جامعى ، تاريخ حافل بالنشاط السياسى ، ومطارد من الشرطة الملكية وحين يصل إلى القسم الداخلى فى الكلية ، يجد أن زملاءه قد اعتقلوا ، وأن اسمه ضمن المطلوب القبض عليهم .

بهذا الشكل تتجه الأحداث ، وتتحول من تداعى الذكريات ، إلى المواجهة مع النظام الرجعى ، فاعتقال بطل القصة فى النهاية ، ومشاركته لزملائه المصير نفسه ، والشجاعة التى يتلقى فيها هذا الحدث هى الرؤية التى تطرحها القصة فى حدود التعامل الفنى الذى عالج فيه القاص قصته .

إن هذه القصة تمثل نضوجاً فكرياً وفنياً يحققه الربيعى ضمن التزامه ككاتب قصة تقع عليه مسئولية التجديد والتطور ، وهما صفتان ظلتا تستثيران همومه منذ فترة الستينات ، وحتى الآن ، وقد أكدت القصة الجرأة الفنية فى تطوير الشكل ، وفى الولوج داخل منحنيات ذاتية ، تهب إمكانية فتح آفاق رحبة ، أمام لغة التعبير فى كتابة القصة .

إن المجاميع القصصية التى أشرتُ اليها ، وعبر تسلسلها الزمنى ، والمختارات المنتقاة منها ، توضح الغزارة والنفس الطويل فى بحث الربيعى عن الجديد ، ووعيه لمهام المرحلة التى تعيشها أمتنا العربية وتمثل طموحها واستيعابه ، ثم فرزه مادة قصصية أو روائية ، تحمل مؤشرات واضحة ، وتسهم فى بناء ثقافة قومية للأجيال الصاعدة من شباب أمتنا ، كما أن القاص ، مقارنة بأبناء جيله من الكتاب ، اتضح لنا أنه الأغزر نتاجاً . وهذه الغزارة هى وليدة خصب حياتى وفنى ، ولم تكتب من أجل النشر ، إنما كتبت بدوافع حياتيه وفكرية .

وخلال هذه المسيرة الطويلة رأينا الربيعى يؤكد أصالته وفنه بوضوح الرؤية ، والتزامه بقضايا الجماهير ، وقد عبر عن موقفه من خلال فنه القصصى بصيغ متجددة ، حققت على الصعيد الفنى تطوراً فى البناء والحرفية القصصية ، وعلى الصعيد الفكرى التزاما بأيديولوجية الثورة العربية ، وقناعته بضرورة النهج الواقعى ، الذى استقر عليه بشكله المتطور ، والذى يبرز طموح الجماهير وتطلعاتها فى بناء الحياة الجديدة .

سليمان البكرى

---

١ ـ مجلة الأقلام/العدد المشترك ٧ - ٨ آب ١٩٨٢ [رسالة بولندا - أدبنا العربى فى « الأدب فى العالم » ثانية] .
٢ - مقدمة المجموعة للقاص الربيعى .
٣ - يوسف نمر ذياب فى مقاله « ملامح الوجه الواحد » مجلة ألف باء عدد ٥٤ عام ١٩٦٩ .
٤ - فؤاد التكرلى/مقدمة الظل فى الرأس/الطبعة الأولى ١٩٦٨ .
٥ - فاضل تامر/معالم جديدة فى أدبنا المعاصر .



الملمعات [1]

بقلم : ابراهيم الداقوقي

الملمع ، فن من فنون الشعر الشعبي العراقي ، وهـو ان يكون البيت الواحد بلغتين او ان تصاغ قصيدة بعدة لغات او لهجات .

وتعد الملمعات القاسم المشترك بين فنون الشعر الشعبي المتداول في العراق والفنون الشعرية المعروفة في الوطن العربي . فنجد لها امثلة بارزة في الشعر الشعبي اللبناني والمصري والنجدي بالاضافة الى الملمعات المتداولة في العراق . وقد استقرأت المضان العربية القديمة بحثا عن (الملمع) فلم أقف له على أثر ، وهذا ان دل على شيء فانما يدل على ان (الملمعات) من الفنون المولّدة، واعتقد بانه قد استحدث نتيجة التفاعل الحضاري بين الشعوب الاسلامية نزوعا منهم في التقرب الى لغة القرآن والحضارة الجديدة وذلك في بداية القرن الثالث عشر الميلادي .

والملمع لغة : هو الابرص ، او متعدد الالوان[1] . وقيل هو : الابرص او الحد الجميل[2] . وذهب الشيخ سعيد الخوري الشرتوني بان : الملمع من الخيل او غيره ، الذي يكون في جسده بقع تخالف سائر لونه ، فاذا كان فيه استطالة فهو (مولع) ويقال للابرص (الملمع)[3] . وحكى الزمخشري فقال : لُمعة ولُمَع من سواد او بياض او اى لون كان ، وثوب مُلَمَّع ، وقد لَمَّعَ ، ولَمَّعَهُ ناسجه ، وفيه تلميع وتلاميع اذا كانت فيه الوان شتى[4] . وذكر صاحب القاموس المحيط بانه : الموضع الذي لا يصيبه الماء في الوضوء[5] .

---

(١) شمس‌الدين سامي / قاموسى تركى ٢ : ١٤٠٣

(٢) العلامة الشيخ أحمد رضا / معجم متن اللغة ٢١ : ٢١١ .

(٣) سعيد الخوري الشرتوني / اقرار الموارد في فصح العربية والشوارد ٢ : ١١٦٢

(٤) الزمخشري / أساس البلاغة ـ تحقيق عبدالرحيم محمود ـ القاهرة ١٩٥٣ : ٣/٤١٤

(٥) الفيروزابادي / القاموس المحيط ٣ : ٨٢ .

ولم نقف على معنى الكلمة عند ابن منظور [٦] والزبيدى[٧] .

وأما الملمع اصطلاحا فقد ورد فى المعلمة البريطانية بأنه الكتاب الذى يكتب بعدة لغات ، وقد وجدت الملمعات فى طبعات العهد القديم ، ولعل أهم هذه الطبعات تلك التى صدرت باللغات العبرية واللاتينية والاغريقية والكلدانية والعربية وذلك سنة ١٥١٦ ، وكانت هذه أول مرة تطبع فيها الحروف العربية فى أوربا [*] . هذا فى النثر ، اما فى الشعر .. فقد قال عنه الدكتور حسين مجيب المصرى بأن : التلميع فى الشعر التركي والفارسى هو أن يأتى الشاعر ببيت أو شطر عربى مع آخر تركى او فارسى ، وهو مأخوذ من التلميع فى الخيل وهو ان يكون فى الجسد بقع تخالف سائر لونه[٨] . بينما يرى الاستاذ براون : ان الشعر الملمع عبارة عن المنظومة التى تصاغ بعض ابياتها او مصاريعها بالعربية وبعضها الآخر بالفارسية او أية لهجة اخرى من اللهجات الايرانية [٩] . أو انها المنظومة المصاغة من لغتين او اكثر [١٠] . وحكى التهانوى فقال : الملمع اسم مفعول كلمة تلميع ، وهو أن يلجأ الشاعر الى نظم شطر باللغة العربية وشطر آخر بالفارسية أو بالعكس ، وقد يتخطى ذلك فينظم عشرة أبيات بالعربية تقابلها عشرة اخرى بالفارسية [١١] . ويقول الكاتب التركى شمس الدين سامى بأنه : الشعر الذى يتألف كل بيت أو كل مصرع منه من لغة [٢١] . ويظهر من ذلك جليا بأن الشعراء قد استعملوا اللفظة بمعنى التلوين أو التنويع والترصيع ، أى استعمال أكثر من لغة أو أكثر من لهجة فى نظم القصائد بالعامية والفصحى .

ويتبع الملمع فى البيت الوزن وفى القصيدة بحارى القافية ، لان المفروض فى الملمعات ان تحافظ على وحدة القصيدة والمعنى العام فيها ، اذ لولا ذلك لاصبحت الملمعات مجرد رص كلمات او عبارات بعدة لغات . واذا كانت الملمعات قد بدأت بالبيت الواحد فانها قد تطورت فيما بعد بحيث أصبحت تنتظم فى قصائد غزلية جميلة وبعدة لغات كالعربية والفارسية والتركية فى الفصحى .. وفى الادب الشعبى ، الفصيح مع العامى او العامى مع الفارسى والتركى والافرنجى . اما من حيث الشكل فيكون أما بتطعيم بيت بكلمات :

---

(٦) صاحب لسان العرب

(٧) مؤلف تاج العروس

(*) انظر (Encyclopaedia Britannica) مادة (Polyglott) - ١٨ : ١٨٢-١٨٣

(٨) الدكتور حسين مجيب المصري / في الادب العربي والتركي : ١٨

(٩) براون / تاريخ الادب في ايران - القاهرة ١٩٥٤ : ٦١ .

(١٠) نفس المصدر : ٣٤

(١١) التهانوى / كشاف اصطلاحات الفنون ٢ : ١٢٩٩ .

(١٢) شمس الدين سامى / قاموسى تركى ٢ : ١٤٠٣

از رقیـــب دلـــم نیـــافت خـــلاص

زانـکه (القاص لا یحب قصـاص) (١٣)

أو :

ای مبـــارك شـــانکه (لولاك) مخصوص ایلمش

ای (مع الله) لك سریر صدریکی (یاذا العطا) (١٤)

وقد یکون بمشارکـة لغتین فی بیت واحد ، کأن یکون الصـــدر عربیا والعجز فارسیا او ترکیا ومثال الاول :

ومـــا ابـــریء نفســـی ولا ازکیهـــــا

که هرچه نقل کننداز بشر در امکانست(١٥)

ومثال الثانی :

یا مـــن أحاط علمك الاشـــیاء کلّهـــا

نـه ابتدا سـكا متصور نـه انتهـــا(١٩)

او یکون الصدر فارسیا او ترکیا والعجز عربیا ، ومثال الاول :

مـا بمســـکینی ســـلاح انـــداختیـــم

لا تحلّوا قتـــل من القی الســـلاح (١٧)

ومثال الثانی :

هر ضرردن سایهٔ عدالنده در آسوده خلق

انهم اصحاب کهف انه حصن حصین (١٨)

او قد یکون الصدر ترکیا والعجز فارسیا او العکس . ومثال الاول :

دورانـــه ایلدم بـــو مصیبتده اعتـــراض

کأی چرخ بی مروّت وبد عهد نابکار (١٩)

---

(١٣) حافظ دیوانی / عبدالقادر کولبنارلی : ٦٥٨
(١٤) عطا ترزي باشی / کرکوك شاعرلري : ١١٤
(١٥) الدکتور حسین علي محفوظ / المتنبي وسعدي : ٩٢
(١٦) کلیات فضولی / ط . استنبول ١٣١٥هـ : ١١٩
(١٧) الدکتور حسین علي محفوظ / المتنبي وسعدي : ٩٣
(١٨) کلیات فضولي : ٢٥
(١٩) نفس المصدر : ٤١

ومثال الثاني :

زهي سردار صائب رأى صاحب عدل دريا دل

كه شان وشوكتي اعدايه منصور ومظفر در[20]

وقد يكون التلميع في البيت الاخير من الرباعيات ، مثل :

زن بد در سراى مرد نكو

هم درين عالمست دوزخ او

زينهار أز قرين بد زينهار

(وقنا ربنا عذاب النار)[21]

ولا زال للملمع سلطانا على الشعر الفصيح ، فهذا الشاعر التركماني المعاصر محمد صادق يجمع العربية والفارسية والتركمانية في قصيدة غزلية رقيقة حيث يقول [22] :

گوزلرم حسرتله قالدى آرقه سنده گيتدى يار

طال ليلي هاج وجدى زال عنى الاختيار

دور بين در چشم دل افتاده اندر جستجو

صارت العينان منى اربعا من انتظار

حيف كيم آلدن چيقاردم گنجلگك شين گونلرك

ضاع عمرى ، زاد حزنى ، راح منى الاصطبار

هذا في الشعر الفصيح ، اما في الشعر العامي فقد وردت الملمعات في الشعر الشعبي المعروف بالنبطي في الجزيرة العربية ، حيث نجد الفصحى جنبا الى جنب مع الشعر النبطي . فهذا الشاعر السعودي (بركات الشريف) يطالعنا في قصيدته النبطية التي مطلعها :

عفا الله عن عين للاغضا محاربه   وجسم دنيف وزايد الهم شاعبه

الى أن يقول :

---

(٢٠) نفس المصدر : ٥٧

(٢١) نعمة الجزائري / زهر الربيع : ١٣٤

(٢٢) مجلة الاخاء (البغدادية) ـ العدد ١ و ٢ / حزيران ١٩٦٣ : ٥٠

اذا نبحتنا مـن قريب كلابـه ودبت مـن البغضا علينا عقاربه
نحيناه باكوار المطايا ويممت بنا صوب حزم صارخات ثعالبه
بيوم مـن الجوزاء يتوقد الحصا تلوذ باعضاد المطايا جخادبه (٢٣)

وللشاعر المصرى الدكتور شدودى الرمدى قصيدة زجلية ملمعة بالفرنسية يستهزىء بها من فتاة العصر حيث يقول (٢٤) :

مرة سـهرت فى بيت صـاحب لـه بنت حلـوة مغـروره
فى العـام يجيهـا ميت طـالب تردّهـم دى الامـوّره
فشـفت انـا ان الـواجب اهـدى التحيـه ولو صـوره

ورحت ناحية غصن البان

ثم أخذ يستهزىء بهذه الفتاة المغرورة التى تحسب نفسها علامة زمانها لانها دخلت المدرسة ، فيسألها عن علومها فتقول :

قالت انـا اعـرف بولكـه واشـد وسـطى بالكورسـيه
وفالس اعـرف وموزوركـه وحاجات كثير غير دول Je Sais
واعـرف اغنى آلا توركـه وشويه مصرى و Françias

واعرف شويه بيانو كمان

ولما سألها صاحبنا عن الاهرام اجابت :

قـالتـلي Oh ! les pyramides كلمنى بالعـربى بـردون
ايه الهـرم ده كلام عبيـد Les pyramides ? mon ami voyons !
اعرف تاريخهـم بالتأكيـد دا اللى بنـاهم نابليـون

البرمكى ملك الحبشـان

وهذا الشاعر اللبنانى أحمد سليم يخاطب حبيبته فى قصيدته الغزليـة (محبـوب My) باللهجة اللبنانية الملمعة بالانكليزية حيث يقول (٢٥) :

---

(٢٣) عبدالله بن خميس / الادب الشعبى فى جزيرة العرب : ١٧٧ .

(٢٤) مجلة سركيس ـ العدد الاول ١ مايو / أيار ١٩٠٦ ص ١٧ ـ ٢٢ .

(٢٥) مجلة الشبكة (اللبنانية) العدد ٢٤١/ايلول ١٩٦٠ .

ابـيـدي أشـــــفك يا ســـمّر	Do'nt Speack with me here
لكن انـــا باجبـــك	Agree me I will go back
كلّميني .... شـو هـالحـكي	No, I have'nt here my key

ويمضي الشاعر الشعبي العراقي في تطوير هذا الفن فينظم الفصيح مع العامي في بيت واحد بان يكون الصدر قريضا والعجز زجلا او العكس بالعكس ومثال الاول (٢٦) :

غـادة كالبـــدر تزهو جاعـــده ابسّـــد الحنيه

فـــرنا طـرفي اليهـــا لنهـــا وحـده ابريبصية

اما العكس ، أي ما كان صدره زجلا والعجز قريضا ، مثل :

شفت وحـــده وره الپرده فاقت البـدر ســـناء

امطلسمه او للشـر تطرده وهي أصـــل للبـلاء

ثم استعمل بعضهم ممن ينظم بالفصحى والعامية كلمة أو كلمتين أو ثلاث في الشطر الثاني من البيت ، ومثاله قول الشاعر الرقيق المبدع المرحوم الشيخ كاظم آل الشيخ حسن العفچاوي المتوفى (عام ١٣٨٠هـ) وفيها يخاطب الحاج عبدالرضا الحاج مشير من سكنة (جاعة شخنس) وقد تزوج بعــد تقدم عمره ويرثي لحاله(٢٧) :

ســلام عليكـم والدموع جـــواريا وما كنت قبل اليوم من حادث (ابچي)

ولـكنني لمـــا أتـــاني كتـــابكـم جرى الدمع من عيني كصوب (الحياهچي)

وقد اجاد شاعرنا الشعبي وأحسن وأبدع عندما اشـرك القريض بالعامي في نظم القصائد الغزلية ، الا تشاطرني الاعجاب وأنت تقرأ (٢٨) :

اســـقم البـــين فـــؤادي والعشـــج روحي غسلهـــا

قـــد انيخت عيس صيـــد والمچـــيرى حنب الهـــا

جمعـــوا بـاقي أثـــاث والغـــراض الظلت الهـــا

---

(٢٦) علي الخاقاني / فنون الادب الشعبي ـ الحلقة الثانية : ٤٧

(٢٧) نفس المصدر

(٢٨) خليل رشيد / الأدب الشعبي مط الادارة المحلية ـ العمارة ١٩٥٨ : ١٦٨ .

قلت يا جمال رفقا   أخذ روحى ولا تخلها

لو رأت عيناك سلمى   فوك راسك تلطم الها

هى كالبدر بهاءً   والمشى مهره بوحلها

لو رآها قيس ليل   چا ترك ليلى وهملها

أو رآها البدر ليلاً   نزل حتى ايحب رجلها

فهى ابهى بل وأسنى   والشمس ماهى مثلها

ثم تطورت الى مرتبة صار ينظم فيها الموشح ، وهذه طريقة صعبة لم يمارسها الا القليل منهم الشيخ كاظم العفچاوى الذى نظم موشحة ملمعة فى معاتبة صديقه الشاعر السيد نعمة البعاج على قطع الرسائل حيث يقول :

ايها الراغب فى هجر الخليل   هاى تاليها اليجاوى خوّته

* * *

ايها الراغب فى قطع الوصال   كم عليك الدمع من عينىّ سال

هكذا منك جزائى الانفصال   وانه تدرى الشوفتك صاير عليل

بس تجى تنزاح گلبى علّته

انت ما عودتنى منك الصدود   بل اذا اجفوك فى وصل تجود

هكذا كنت فما هذا الجمود   [illegible] منكطع يوعن دليل

المايبيّن صوچى شنهو ابذمته

وللشيخ حسن سبتى هذه القصيدة الملمعة التى ادخل فيها الفصيح والعامى والفارسى والتركى وعنوانها « ادخيل من هزّت رگبته » حيث يقول (٢٩) :

من يصد ليّه ابعينه   اتگول ريم امذعرينه

على المورد ناحرينه   نفر بس تسمع نغطته

ادخيل من هزّت رگبته

ايها اللائم دعنى   عن غرير صدّ عنى

---

(٢٩) علي الخاقاني / فنون الادب الشعبي – الحلقة الخامسة : ٩٠/٩٢ .

أضرم الاحشاء منى ... ابنار البخده او وجنته

ادخيل من هزت رگبته

دلم از عشق‌تو فانی ... گه شدی یوسف ثانی[30]

صرت يعقوب زمانی ... من خذو يوسف مهجته

ادخيل من هزت رگبته

وللبيئة الثقافية تأثيرها الفعال فى نظم الملمعات ، فنرى الشاعر الشعبى فى منطقة الفرات الاوسط ولا سيما فى النجف يضمن العامية بالفارسية فى مربعات لطيفة منها [31] :

من شيخ مسلمانان هستم ... دستت ای پسر بزار بدستم

از خمر هوی عشق تو مستم ... يل چنك گمر شع بكماله

اما من الناحية التاريخية ، فان اول (ملمع) قيل كان باللغتين التركية والفارسية للمفكر الاسلامى جلال‌الدين الرومى (١٢٠٧م – ١٢٧٣م) حيث قال فى مطلع قصيدة صوفية طويلة :

اگر طاتسك وگر رومسك وگر تورك

زبانی بی زبانان را بیاموز[32]

ثم انتقل هذا الفن الى العربية الفصحى ، فقد وردت أبيات ملمعة باللغة العربية فى قصائد شعراء الترك والفرس[33] وذلك فى القرن الرابع عشر الميلادى عندما اصطبغت آداب شعوب الشرق بالصبغة الاسلامية وانصهرت فى بودقة الحضارة الجديدة . ومثلما سعى شاعر الرسول (حسان بن ثابت) و (أبو نؤاس) فى اقتباس معانى القرآن وتعاليم الدين الاسلامى فى الشعر العربى قام شعراء الفرس والترك بنفس المسعى ، فهذا الشاعر الفارسى سعدى الشيرازى يقول[34] :

زن بد در سرای مرد نكو ... هم درين عالمست دوزخ أو

زينهار از قرين بد زينهار ... (وقنا ربنا عذاب النار)

---

(٣٠) كذا في الاصل ، والاصح : كيجدى يوسف ثانى ... لكى يستقيم الوزن والمعنى

(٣١) ذكره لنا الشيخ محمد هادي الاميني – النجف الاشرف

(٣٢) ج.و.جب / تاريخ الشعر العثمانى – الملحق الخاص بالقصائد ١ : ١

(٣٣) انظر ديوان حافظ الشيرازى المتوفى (عام ٧٩١هـ) وديوان سعدي المتوفى (عام ١٢٩١م) ودواوين جميع الشعراء الاتراك الذين عاشوا فى القرن الرابع عشر .

(٣٤) نعمة الله الجزائرى / زهر الربيع : ١٣٤

ويقول الشاعر التركي احمدي (١٣٣٩م - ١٤١٤م) :

بي بقـــادر بو منـزل اى احبـــاب (فاتقوا الله يا اولى الالبـــاب)[٣٥]

وفى بداية القرن الخامس عشر تحول الشعراء الى نظم القصائد الغزلية الملمعة حتى أصبحت « معيارا لقدرة الشاعر فى نظم القصائد الغزليه بعـــدة لغـــات »[٣٦] .

فهذا الشاعر الفارسى حافظ الشيرازى يبكى حبيبته اذ يقول [٣٧] :

(كتبت قصة شـوقى ومدمعى باكى) بياكه بى تو بجان آمـــدم زعمناكى

أو :

(أتت روائح رند الحما فزاد غرامى) فداى خاك در دوست بدكار گرامى[٣٨]

أو كقول الشاعر التركمانى فضولى البغدادى[٣٩] :

(قد انار العشق للعشـــاق منهـاج الهدى)

ســـالك راه حقيقت عشـــقه ايلر اقتـــــدا

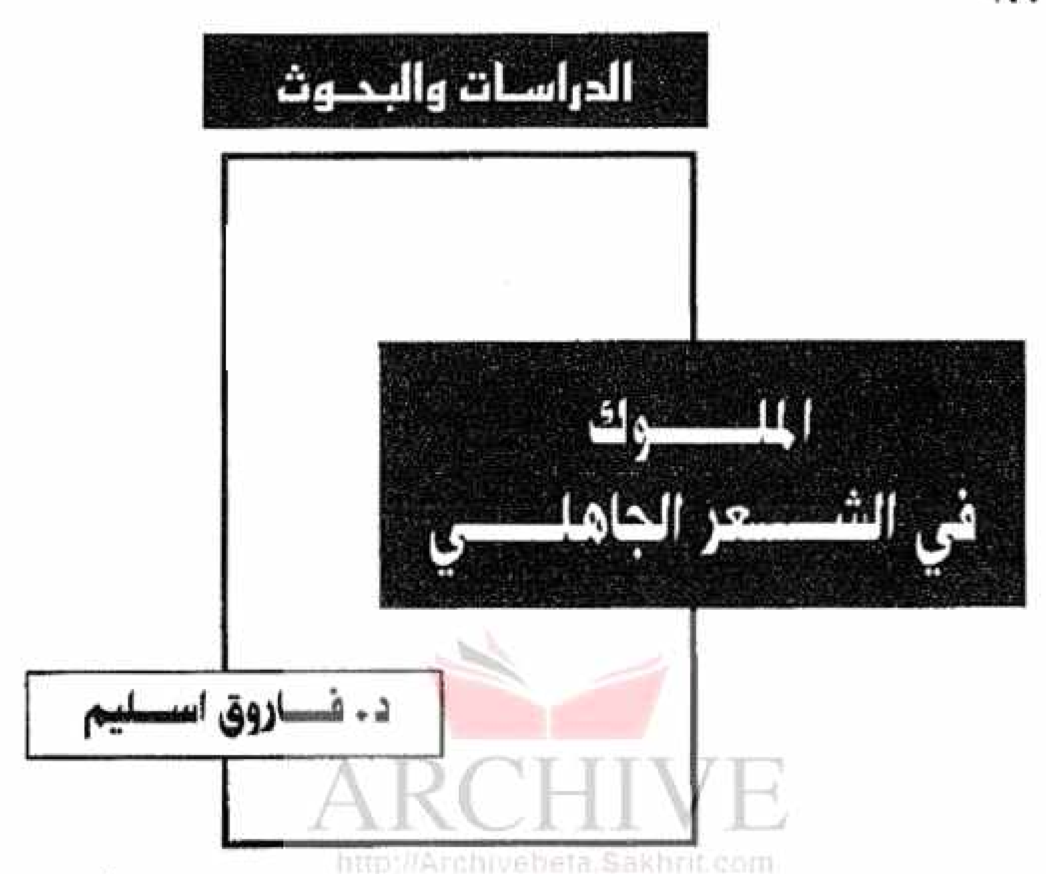
ولكن ما ان هل" القرن السادس عشر حتى ، كان معظم شـــعراء بغداد ينظمون بالتركية والفارسية والعربية أمثال فضولى البغدادى وحكيم زاده وذهنى عبدالجليل نجف زاده البغدادى وغيرهم ..[٤٠] .

هذا فى الشعر الفصيح ، أما فى الشعر الشعبى .. فقد انتقل اليه هذا الفن فى دور انحطاط اللغة العربية بعد القرن السادس عشر ، وربما كان ذلك نزوعا من الشعر الشعبى الى الفصحى او صبـــابة الشاعر الشعبى وحنينـــه الى الفصحى الذى رأى ما حل بها نتيجة طغيـــان الالفاظ الاعجمية وسيادة لغـــة الحاكمين . ومهما يكن من أمر فقد غدت الملمعات فنـــا جميلا من فنون الشـــعر الشعبى .. يتجلى فيها روعة الابداع والخلق وجلال الصورة وفيض القريحة . كما ضمنها الريفى خوالج نفسه فى قصائد بديعة تقطر رقة وجـــمالا ، وتصور بيئته المحدودة فى اطار من الحب والبطولة والكرم والشجاعة .

---

(٣٥) قسطمونيلى لطيفى / تذكرة لطيفى : ٨٣
(٣٦) سليمان نظيف / فضولى : ٥٨
(٣٧) حافظ ديوانى / عبدالقادر كولبنارلى : ٥٢٠
(٣٨) نفس المصدر : ٥٤٥
(٣٩) كليات ديوان فضولى / طبعة استنبول ١٣١٥هـ : ١٦٩
(٤٠) يعقوب سركيس / مباحث عراقية ٢ : ١١٥

سوريا
المعرفة
العدد رقم 398
1 نوفمبر 1996



الشعر بناء معرفي وجمالي، مشادٌ بالكلمات المنتظمة، وهو لذلك جدير بأن يرقى إلى مستوى الوثائق التاريخية إذا أجاد الباحث فيه قراءته. ويكتسب هذا الحكم أهمية كبيرة حين نتحدث عن الشعر الجاهلي بصفته أهمّ وسيلة معرفية وصلت إلينا من الجاهليين، وقد عرف العرب القدماء ذلك، وعبّروا عنه بقولهم: «الشعر ديوان العرب». وهذا القول يختزل أكثر الآراء التي يمكن أن يقولها المتحدثون عن الأهمية المعرفية والجمالية للشعر الجاهلي.

---

* د. فاروق اسليم: باحث من سورية، دكتوراة في الأدب العربي، له اسهامات عدة في الدوريات المحلية والعربية.

واستقراء الشعر الجاهلي والأخبار المتصلة به يفضي بالباحث إلى معارف كثيرة ومتنوعة، ومنها العالقة بين طبقتي السوقة والملوك، وجلاء تلك العلاقة يبين لنا مستوى الوعي الذي وصل إليه الجاهليون، وجعلهم مؤهلين لعملية البناء القومي الشامل والموحد في ظلّ دولة المدينة التي قادها الرسول الكريم وأصحابه.

إن تتبّع أخبار الملوك في الشعر الجاهلي يوقف الباحث على معالم كثيرة من حياة العرب السياسية والاجتماعية، وقد اخترت أن أقف عند مَعْلَمَيْن منها لرغبتي عن الإطالة، ولاعتقادي بأنهما أكثر أهمية من غيرهما، وهما: عجز الملوك، وتمرّد السوقة عليهم، وسأقدم لذلك ببيان المراد بالملوك والسوقة.

الملوك والسوقة

تعارف الجاهليون على وجود طبقتين اجتماعيتين، هما: طبقة الملوك وطبقة السوقة، وعلى أن لكلّ منهما دلالة سياسية خاصة. وكثر في شعر الجاهليين ذكر الملوك والسوقة معاً كقول لبيد[1]:

وكائن رأيتُ منْ ملوكٍ وسوقة وصاحبتُ من وَفْدٍ كرامٍ ومَوْكِبِ

وذِكْرُ الملوكِ والسوقة معاً يدل على حضور العلاقة التي تربط بينهما في ذهن الجاهليين، وهي علاقة سياسية؛ فالملوك هم حكام الممالك، والسوقة هم الرعيّة المحكومون[2]، وانتزاع السلطة من الملوك يهبط بهم الى منزلة السوقة، وفي ذلك تقول حُرْقة بنت النعمان بعد ذهاب الملك عن أهلها[3]:

بينا نسوسُ الناسَ والأمرُ أمْرُنا إذا نحنُ فيهمْ سُوقَةٌ نَتَنَصَّفُ

ويبدو لي أن المعاني اللغوية للفظة (السوقة) تنطبق على العرب الصرحاء الذين يخضعون لسلطة ملكية، أو الذين هم دون الملوك لافتقارهم

إلى السلطة التي يتمتع بها الملوك، ويدفع إلى هذا الاعتقاد أن سادة جاهليين وُصِفُوا بأنهم سوقة، ومن ذلك مدح زهير لهرم بن سنان بأنه يسعى إلى أن يبلغ بفعاله منزلة أبيه وجدّه اللذين ساويا بفعالهما الملوك، وغلبا السُّوقَ. يقول زهير[٤]:

يطلبُ شأوَ امرأين قَدَّما حَسَناً   نالا الملوكَ وبَذّا هذه السُّوقا

إن مدح السادة الجاهليين بأنهم سوقة، وبأنهم يرتقون بأفعالهم إلى منزلة الملوك- يدلّ على أن السوقة هم أوساط الناس من الصرحاء[٥]، إذ لا يعقل أن يمدح السادة بأنهم ينتمون إلى طبقة فيها عبيد، وأشباه عبيد يأنف السادة منهم، وهذا يعني أنّ رعيّة ملوك الجاهلية طبقتان:

سوقة، وهم أوساط الناس من الصرحاء، وعبيد وأشباههم، وهم دون السوقة، ولعلّ في قول حسان بن ثابت يمدح ملكين من الغساسنة[٦]:

مَلَكا منْ جَبَلِ الثلج إلى   جانِبَيْ أيلةَ منْ عبدٍ وحُرّ

ما يدل على ما ذهبنا إليه في معنى السوقة؛ فَرَعِيَّةُ المذكورين طبقتان: عبيد وأحرار، والأحرار هم السوقة.

وأمّا طبقة الملوك فتتألف من الملوك وأقربائهم في النسب الأبويّ، وقد أشار الشعراء إلى ذلك في مثل قولهم: غسان الملوك[٧] وكندة الملوك[٨]. ووصف امرؤ القيس جماعة من قومه بأنهم ملوك وذلك في قوله يرثيهم حين قتلهم ملك الحيرة[٩]:

ألا يا عينُ بَكّي لي شنينا   وبكّي لي الملوكَ الذاهبينا

ملوكاً من بني حُجْر بن عمروٍ   يُساقونَ العشيّةَ يُقْتَلونا

إن أقارب الملوك هم ملوك في عُرف الجاهليين، وكان لأخوة الملوك المتوّجين سلطة لا تقلّ عن سلطة المتوّجين، ويمكن ملاحظة ذلك في مدح الأعشى للأسود بن المنذر، أخي النعمان[١٠]، وفي هجاء طرفة لأخي عمرو بن هند[١١].

لقد أقرّ الجاهليون بوجود طبقتي الملوك والسوقة، وبأن طبقة السوقة أدنى منزلة من الملوك، وفي ذلك ما يدلّ على وجود إرهاصات الرضا بوجود دولة ملكية توحّد القبائل، وتضمهم تحت رايتها، ولكنّ الإسلام جاء، والجاهليون عاجزون عن بناء تلك الدولة، ويبدو لي من استقراء الشعر الجاهلي، والأخبار المتصلة به أن عجز الجاهليين عن التوحيد يرجع إلى سببين رئيسين هما: عجز الطبقة الملكية، وتمرّد السوقة على الملوك.

عجز الطبقة الملكية:

يبدو للمتعجّل أنّ العصبية القبلية هي السبب الرئيس، بل الوحيد الذي منع قيام دولة الوحدة في العصر الجاهلي؛ فالانتماء المتعصب إلى النسب الصريح يأبى فكرة انقياد الجماعة الأبوية إلى غير ساداتها، ولكن النظر المتأني في الأخبار والأشعار الخاصة بطبقة الملوك ويقود إلى الإقرار بافتقارها إلى ما يجعلها قادرة على توحيد القبائل في كيان سياسي موحد، ويمكن إجمال عوائق اقتدار الطبقة الملكية على إقامة ذلك الكيان في خمسة عوائق، هي:

١ - أن الطبقة الملكية لم تمتلك عقيدة توحّد مشاعر القبائل وأفكارها، وتجعلها تقبل فكرة الانضواء تحت راية كيان سياسي موحّد، فاعتمدت على الترهيب والترغيب لإخضاع القبائل، ولكسب ولائها، ولكن الترهيب قاد إلى الظلم والاضطهاد، والترغيب قاد انقطاعه عن السوقة إلى تمرّدهم على ملوكهم.

لقد احتكم الملوك إلى السيوف لبسط سيطرتهم على القبائل؛ فقد ملّك النعمان بن المنذر أخاه الأسود على تيم الرباب، فخرجوا عليه، فقاتلهم، حتى دانوا له، فمدحه الأعشى بقوله[١٢]:

هُوَ دَانَ الرِّبَابَ إِذْ كَرِهوا الـ ... دِّينَ دِراكاً بِغَزْوَةٍ وَصِيَالِ

وأكثر الملوكُ من غزو القبائل لإظهار هيبتهم وقوتهم ولسبي النساء وانتهاب الأموال؛ فقد غزا عمرو بن هند الشام، فَصبَّح بها قبائل مطمئنة بكتيبة مُدَجَّجَة[١٣]:

فَذَاقَ المَوْتَ مَنْ بَرَكَتْ عَلَيْهِ ... وبالنَّاجينَ أظْفَارٌ دَوَامِ

وَنَالَ نَوَاعِماً كَنِعَاجِ رَمْلٍ ... يُسَوِّينَ الذُّيُولَ عَلَى الخِدَامِ

يُوَصِّينَ الرُّوَاةَ إذا ألَمُّوا ... بِشُعْثٍ مُكْرَهِينَ على الفطامِ

واستخدم الملوكُ وسائل تنكيل فظيعة لإنزال الرعب في نفوس القبائل، ومن الأخبار الدالة على ذلك أنّ عمرو بن هند وضع ابنا له صغيراً عند زرارة بن عُدَس الدارميّ الحنظليّ، فقُتل الغلام بغير علم زرارة، فبقر عمرو بطن زوج زرارة، ثم قتل زوج القاتل، وأطفالها السبعة، ولم يكتف عمرو بذلك بل آلى على نفسه ليحرقنّ من بني حنظلة مائة رجل، فغزاهم عمرو، وحَرَّق تسعة وتسعين منهم في أخدود، ثم تحلّل من يمينه بحرق امرأة، فَلُقِّب عمرو لذلك مُحَرِّقاً[١٤]، وقد افتخر عمرو بن هند بفعلته الشنعاء فقال[١٥]:

تُحَشُّ لَهُمْ ناري كأنّ رؤوسَهُم ... قنافذُ في أضْرامها تتقَلَّبُ

لقد جعل الملوك الترهيب وسيلة للسيطرة على السوقة الذين أحسّوا بالظلم والاضطهاد، وعن ذلك يقول عامر بن الطفيل يصف ملك الحيرة[١٦]:

أنْحَى علينا بأظْفَارٍ فَطَوَّقَنَا ... طَوْقَ الحَمَامِ بإتعاسٍ وإرْغَامِ

ولذلك نفر السوقة المظلومون من الملوك الظالمين[١٧]، فكان بعضهم يتجنب الإلمام بديار الملوك، وكيف يفعل ذلك «وعمرو بن هند يعتدي ويجور»[١٨]؟!

وأمّا ترغيب السوقة بالعطايا فقد أُشير آنفاً إلى نجاح الملوك في تأليف قلوب بعض السوقة بها؛ ولكن إمكانات الملوك المادية تعجز عن جعل العطايا شاملة للسوقة، ولذلك كان الترغيب بالعطايا وسيلة غير كافية لجعل السوقة ينضوون تحت ظلال السلطة الملكية؛ فكان انقطاع خير الملوك عن السوقة مدعاة لذمهم، والتمرد عليهم، لاعتقاد أن الملوك أغنياء، وأن عليهم أن يعطوا السوقة نصيباً من أمواهم، ومن الشعر الموحي بذلك قول المتلمّس الضبعي يهجو عمرو بن هند[١٩]:

أَلَكَ السَّدِيرُ وَبَارِقٌ ... ومبَايِضٌ ولَكَ الخَوَرْنَقْ
والقَصْرُ ذو الشُّرُفَاتِ مِنْ ... سِنْدَادَ والنَّخْلُ المُبَسَّقْ
والغَمْرُ ذُو الأَحْسَاءِ واللَّـ ... ـذَاتُ مِنْ صَاعٍ ودَيْسَقْ
. . . .
وتَظَلُّ في دُوَّامَةِ الـ ... ـمَوْلُودِ يُظْلَمُها تَحَرَّقْ

أنّه يستنكر أن يكون للملك كلّ ذلك، وأنه بخيل، يتحرّقُ غيظا لو أخذ من ابنه دُوَّامة.

ومن مظاهر التمرد على الملوك لانقطاع عطاياهم أن الفظّ بن مالك الغسّاني هجا النعمان بن المنذر، فتمنى أن يتملّك بدل النعمان ملك يجود بالعطايا، يقول الفظ[٢٠]:

فَلَيْتَ لَنا بِـه ملكاً سِواهُ ... يُنَحِّلُنا ويعطينا المتاعا

٢- أن الطبقة الملكية ربطت سيطرتها على السوقة بإجبارهم على دفع إتاوة معلومة؛ فكان خضوع السوقة للملوك مشوباً بالاستغلال الذي يدفع المستغَلّين إلى التمرد على ملوكهم المُستغِلّين، فقد وجّه النعمان بن المنذر أخاه الريّان إلى بني تميم حين امتنعت عن دفع الإتاوة له، فاستاق الريّان النعم، وسبى الزراري، وفي ذلك يقول عمرو بن المُشَمرج اليَشكريّ يصف الذلّ الذي لَحق بتميم لامتناعهم عن دفع الإتاوة[٢١]:

لما رأوا رايـة النعمان مقبلـةً ... قالـوا ألا ليتَ أدنـى دارنا عَدَنُ
ياليتَ أمَّ تميم لم تكنْ عَرَفَت ... مُرّاً وكانَتْ كَمَنْ أَوْدَى به الزَّمَنُ

ومن أخبار الجاهلية المشهورة خبر امتناع بني أسد عن دفع الإتاوة إلى حجر، ملك كندة، وإقدام حُجْرٍ على غزوهم وإذلالهم لذلك[٢٢] وقد اعتذر بنو أسد للملك من فعلتهم على لسان شاعرهم عبيد بن الأبرص في مثل قوله[٢٣]:

يـا عيْنُ فابكـي مـا بنـي ... أسَدٍ فهُمْ أهْلُ النَّدامَهْ

. . . .

حِلا -أبيتَ اللعنَ- حِلْ ... لَ إنَّ فيمـا قُلْـتَ آمَـهْ

. . . .

إمَّا تَرَكْتَ تَرَكْتَ عَفْـ ... ـواً أو قَتَلْتَ فلا مَلامَهْ
أنـتَ المَلِيـكُ عليهِـمُ ... وهُمُ العبيدُ إلى القيامَهْ

والظاهر أن امتناع السوقة عن دفع الإتاوات للملوك لم يكن تمرداً على الإنضواء تحت راية الملوك بل كان رفضاً لظلم أثقل كواهلهم، وهدّد أمنهم، وقد عبر عن ذلك جابر بن حُنَيٍّ التغلبي في قوله[٢٤]:

وفي كُلِّ أسْوَاقِ العِراقِ إتاوةٌ ... وفي كلِّ ما باعَ مَكْسٌ دِرْهَمِ
ألا تَسْتَحِي مِنّا مُلُوكٌ وتَتَّقي ... مَحَارِمَنا، لايبوءُ الدَّمُ بالدَّمِ

إنّ كثرة الإتاوات والضرائب أرهقت قوم جابر، بل هدّدت حياتهم، فكان شعره صرخة استنكار، وصيحة تهديد للملوك المستغلّين؛ فالخضوع للقوة الملكية الغاشمة المستغلة لايرتضيه الأحرار الصرحاء أبداً، وفي ذلك يقول يزيد بن خذّاق الشنّي يخاطب النعمان بن المنذر وطبقته الملكية[٢٥]:

أكُـلُّ لئيـمٍ منكُمُ ومُعَلْهَجٍ يَعُـدُّ علَيْنـا غـارةً، فَخَبُّـوسـا؟

أكابْنِ المُعَلَّى خِلتَنـا وَحَسِبْتَنا صَرارِيَّ، نُعطي الماكسينَ مُكوسا؟

٣- أنّ الطبقة الملكية الجاهلية تكونت من أسر متنافسة على السلطة، أشهرها: المناذرة والغساسنة والكنديون[٢٦] وقد أسهم التنافس في إضعاف قدرة تلك الأسر الملكية على توحيد العرب كلّهم، وبقيت تلك الأسر متوازنة توازناً تعذّر معه حسم الصراع لصالح أيٍّ منها.

والتنافس بين تلك الأسر برزَ بروزاً رئيسياً بين أسرتين هما: المناذرة والغساسنة، وقد أظهر الشعراء مظهرين رئيسين من ذلك التنافس، الأول: التنافس على استقدام الشعراء للمديح، وبثّ محاسن الملوك في أرجاء الأرض العربية، وإظهار سطوتهم، ترغيباً للسوقة من جهة، وترهيباً من جهة أخرى، وبياناً لفضل أسرة ملكية على أخرى، ومن ذلك خبر وفادة حسان بن ثابت على الغساسنة، ومدحه لعمرو بن الحارث، ثم ثنائه عليه بنثر مسجوع تضمن تفضيلاً للملك الغساني على ملك الحيرة، ثم نظم حسان تفضيله، فقال[٢٧]:

ونُبِّئْتُ أنَّ أبَـا منـذرٍ يُساميكَ للحدَثِ الأكبرِ

فَذَالُكَ أحسنُ من وجهه وأمُّـكَ خيرٌ من المنـذرِ

ويُسراكَ أجودُ من كفّه الـ ـيمينِ، فقولا لـه أخّرِ

والمظهر الثاني تمثل في الغزو المتبادل بين الأسرتين، وقد ترك ذلك جراحاً في نفوس السوقة الذين عانوا ذلك[٢٨]، ومن المنطقي أن تنفر النفوس المظلومة من الظالم، وأن تأبى التبعية له، وأن تقوى بذلك عوائق التوحيد[٢٩]:

إن الأصول النسبية المتعارف عليها للأسر الملكية المذكورة آنفاً ترجع إلى العرب القحطانيين، وهذا يعني أن اليمن هي منبت الأسر الملكية

الجاهلية[٣٠]، وكان حرياً بتلك الأسر أن تراعي أصولها المشتركة، فتسعى إلى التوافق، وتنبذ ما يعوق ذلك، ولكن الصراع كان سمةً رئيسة للعلاقات بين تلك الأسر، وكان عجز أية أسرة منها عن حسم الصراع لصالحها من العوامل التي شجعت على ظهور أسر جديدة طامحة إلى الارتقاء إلى منزلة الأسر الملكية، وكانت أغلب الأسر الطامحة تنتمي إلى أصول شمالية، وبعضها جنوبية، ومنها أسد ابن كرز وكان يدعى في الجاهلية ربّ بجيلة، وله يقول القتّال السُّحمي[٣١]:

فأبلغْ ربَّنا أسدَ بنَ كُرْزٍ   بأنَّ النَّأيَ لم يكُ عَنْ تَقَالي

ومن الشمالية نذكر تتويج بني سُليم لمالك بن خالد بن صخر بن الشريد[٣٢]، وتتويجهم للعباس بن أنس الرَّعلي، وقد وثبوا عليه حين خالفهم في بعض الأمور، فهجاهم لذلك يزيد بن الصعق العامري[٣٣] وكانت هوازن بن منصور لا ترى زهير بن جذيمة العبسي إلا رباً، فكان يعشرهم، ويأخذ منهم الإتاوة بعدما خلع ذلك من أبي الجنَّاد التميمي[٣٤]. وهذا يعني أن هوازن كانت تخضع لرجل من تميم، يفعل بها فعل الملوك فيأخذ منها الإتاوة، وأن زهير بن جذيمة انتزع ذلك منه.

ولقد تسبب ظلم زهير في إقدام خالد بن جعفر الكلابي على قتله، وقوله يفخر على هوازن[٣٥]:

بلْ كيف تكفرني هَوَزانُ بعدما   أعتقتهم فتوالدوا أحرارا

وقتلتُ رَبَّهمُ زهيراً بعدما   جدعَ الأنوفَ وأكثر الأوتارا

وكان الشماليون يرون أن سادتهم المرتقين إلى رتبة الملوك يقفون في مصاف الملوك القحطانيين، وممّا يوحي بصدق ذلك أنّ لبيد بن ربيعة قرن بين ربّ كندة وربّ مَعَدّ حذيفة بن بدر الفزاري بطريقة توحي بالتساوي في المنزلة، يقول لبيد يصف فعل بنات الدّهر[٣٦]:

وأهلكنَ يوماً ربَّ كندة وابنهُ ... وربَّ مَعَدٍّ بينَ خبتٍ وعرعرِ

إن ظهور محاولات لنشوء أسر ملكية جديدة غير قادرة، مثل الأسر القديمة، على التوحيد زاد من تشرذم القوى السياسية الملكية، فزاد ضعفها، وقلت قدرتها على توحيد القبائل.

٤- أن أبرز أسر الطبقة الملكية كانت تابعة لنفوذ الدول الأجنبية المجاورة، وكان السوقة يدركون ذلك، ويعبّرون عنه بأشعارهم، كقول الخنساء(٣٧):

كلُّ ابن أنثى بريبِ الدّهرِ مَرجومُ ... وكلُّ بيتٍ طويلِ السَّمْكِ مَهدومُ

لا سوقةٌ منهمُ يبقى ولا ملكٌ ... ممَّن تُملكه الأحرار والرومُ

ومن المعروف أن الفرس ملكوا المناذرة، وأن الروم ملكوا الغساسنة

وكان حرياً بالسوقة الذين يأنفون الانقياد إلى بعضهم أن يأنفوا من الانقياد إلى أسرة ملكية تابعة لنفوذ أجنبي، فالتبعية للأجنبي تفقدها العزة والكرامة والقدرة على القيادة. يقول الضبي في شرح قول الأخنس بن شهاب التغلبيّ:

وغسّانُ حيٌّ عزُّهم في سواهُمُ ... يُجالدُ عنهمْ مقنَبٌ وكتائبُ

يقول: هم ملوك، لم يكونوا بالكثير، وكانت الروم تولّيهم، وتقاتل عنهم، فعزهم في غيرهم(٣٨).

إنّ في بيت الأخنس إدانة للتبعية لأنها تفقد أصحابها العزة، ومن يفتقد العزة يفتقد القدرة على قيادة الناس وسياستهم.

ومن أخبار إقدام الأسر الملكية على القبول بالتبعية من أجل الإمساك بمقاليد السلطة الملكية خبر استعانة امرئ القيس بالروم لاسترداد ملك أبيه، وقد قال في ذلك مخاطبا قتلة أبيه(٣٩):

ما يُنكرُ الناسُ مِنّا حينَ نملكهُمْ ... كانوا عبيداً وكنّا نحن أربابا

إنّي سأملككمُ بالرّوم إذ كرهتْ ... غسّانُ نصري وكان الملكُ أسبابا

أو ترجعون كما كنتم لنا خولاً ... حتى تدينوا لنا طوعاً وإتعاباً

إن نظرة الملك الممنعة في احتقار السوقة إذ جعلهم عبيداً، وإقدامه على الرضا بالتبعية إذ التجأ إلى الروم من أجل التسلط على السوقة وإذلالهم -من الأسباب الموجبة لتفكير السوقة بالخلاص من ذلك الملك، ولتفكيرهم بالاستقلال المطلق عن كل نفوذ، ولرؤية أحقيتهم بالقيادة، وقد عبّر عن ذلك عبيد بن الأبرص الأسدي إذ قال يخاطب امرأ القيس[٤٠]:

أزعمت أنّكَ سوفَ تأتي قيصراً ... فلتهلكنَّ إذنْ وأنتَ شآمي

نأبى على النّاسِ المقادةَ كلَّهمْ ... حتى نقودَهُمُ بغيرِ زِمامِ

٥- ان الطبقة الملكية كانت ترى أن البون شاسع بين منزلتها ومنزلة السوقة؛ وقد بلغ ذلك البون أقصاه في ادعاء بعض الملوك أن السوقة عبيد لهم، ومن ذلك أبيات امرئ القيس الآنفة، وقوله أيضاً[٤١]:

قُولاً لِدُودانَ عبيدِ العَصا ... ما غرَّكُمْ بالأسدِ الباسلِ

وكان الملوك يبتهجون لإقرار السوقة بالعبودية لهم، فكثر ذلك في شعر المديح والاعتذار كقول أبي حَوْط، مالك بن ربيعة النّمري لعمّ النعمان بن المنذر[٤٢].

أبيتَ اللعنَ إنّكَ خيرُ راعٍ ... ونحنُ عبادكَ القنّ القطينُ

إن نظرة الملوك الدونيّة للسوقة المعتدّين بأنسابهم الصريحة، والمتعصبين لها- تجعلهم غير راغبين بالانقياد العبودي إلى الطبقة الملكية[٤٣].

تلك هي خمسة العوائق الرئيسة التي جعلت الطبقة الملكية عاجزة عن إقامة كيان سياسيّ موحد، وكان عجزها سببا في اعتصام طبقة السوقة بعصبيتها القبلية، وفي تمرّدها على الملوك.

تَمَرُّدُ السوقة على الملوك :

قاوم المتعصبُّون إلى أنسابهم الصريحة الإذعان إلى إرادة الراغبين بإدخالهم تحت راية الانتماء إلى نظام ملكيّ يسوسهم، ولعل في قول النابغة الذبياني(٤٤) :

قدْ عيَّرتني بنو ذُبيانَ خشيتهُ　　　وهلْ عليَّ بأنْ أخشاهُ من عارِ

ما يجمل اختلاف نظرة الصرحاء إلى الملوك؛ فبنو ذبيان يعيرون النابغة لأنه يخشى الملك الغسّاني، والنابغة لا يرى عاراً في ذلك؛ هم يرفضون الطاعة للملوك، وهو يقبل بها.

وكان السوقة الذين لايدينون للملوك يرون أنهم أعظم منزلة من نظرائهم الذين يخضعون للملك عمرو بن هند، وذلك في قول ابن كلثوم(٤٥) :

لا يستوي الأخوان أمّا بكرُنا　　　فيدينُ للمُلكِ اللئام العنصرُ

ولطالما افتخر السوقة بأنهم لم يدينوا للملوك، ولم يُملكوا، وقد أجملوا وصف هذه الحالة بلفظة (لَقَاح)(٤٦)، ومن ذلك الفخر قول عبيد بن الأبرص(٤٧) :

أبوا دِينَ الملوك فهمْ لقاحٌ　　　إذا نُدبوا إلى حَرْبٍ أجابوا

وقول عمرو بن حَوْط اليربوعي(٤٨) :

أبوا دِينَ الملوك فهمْ لقاحٌ　　　إذا هِيجوا إلى حَرْبٍ أشاحوا

إن السوقة المتعصبين لنسبهم الصريح والذين كانوا يفخرون بمثل قول عمرو بن كلثوم(٤٩) :

والنّـــاسُ أذنـــابٌ　　　ونحـــن أربـــابٌ

وبمثل قول عبيد بن الأبرص(٥٠) :

نأبى على الناسِ المقادةَ كلّهمْ حتّى نقُودَهُمُ بغيرِ زمامِ

رفضوا الانقياد للملوك أنفةً من الخضوع لغير ساداتهم، ولذلك اعتدّوا بعدم الخضوع للملوك كقول أبي دؤاد الإيادي يفخر بقومه الذين لم يعقد ملك لأحد ولايةً عليهم(٥١):

ماسامهُمْ في الدَّهْرِ مَلْكٌ بعقْدْ

وتجلى تمرد السوقة على الملوك في صور متعددة، منها عصيان أوامرهم، كقول بني تغلب لعمرو بن هند، وقد دعاهم إلى طاعته، والغزو معه: مالنا نغزوا معك، أرعاء نحن لك(٥٢) فحكى الحارث بن حلّزة في معلقته «هل نحن لابن هندٍ رِعاء»(٥٣).

ولقد كثر في شعر الجاهليين تحدي الإرادة الملكية بإظهار القوة الرادعة لها، كقول المتلمس الضبعي لعمرو بن هند(٥٤):

فلئنْ تعشْ، فليبلغنْ أوماحنا منك المخنَّقْ

وقول حاتم الطائي(٥٥):

وأقسمتُ لا أُعطي مليكاً ظُلامةً وحولي عديٌّ: كهلها وغريرها

ومن تحدي الملوك التعرض لهم بالهجاء كقول المتلمّس يهجو عمرو بن هند(٥٦):

شرُّ الملوك، وشرُّها حسباً في النّاسِ منْ علموا ومنْ جهِلوا
الغدر والآفاتُ شيمتهُ فافهمْ، فَعُرْقوبٌ لهُ مَثلُ

وبلغ تحدي السوقة للملوك ذروته في تصديهم للجيوش الملكية، وافتخارهم بذلك كقول مالك بن خالد الهذلي(٥٧):

ألمْ ترانا أهلُ سوداءَ جونةٍ وأهلُ حجابٍ ذي حِجازٍ ومَوْقِرِ
به قاتلتْ آباؤنا قبْلَ مَا ترى ملُوكَ بني عادٍ وأقوالَ حِميرِ

وقد أدى الاحتكام إلى السيوف إلى إذلال الملوك أحيانا بأسرهم، وجزّ نواصيهم(٥٨) : وأحياناً بقتلهم، ولطالما افتخر السوقة بعصيان الملوك وقتلهم، كقول عمرو بن كلثوم(٥٩) :

وأيّامٍ لنا غُرٍّ طِوالٍ عصينا الملكَ فيها أنْ ندينا
وسيِّدِ معشرٍ قدْ توَّجوهُ بتاج المُلك يحمي المحجرينا
تركنا الخيلَ عاكفةً عليه مُقلّدةً أعنّتها صفُونا

ويبدو من أخبار الجاهلية وأشعارها أن الصراع بين السوقة والملوك كان يمتدّ إلى أغلب البقاع التي عاش عليها الجاهليون، وأنه كان صراعاً عنيفاً، يشمل الزمان الجاهلي، يقول بشامة بن الغدير(٦٠) :

مِنْ عَهْدِ عادٍ كانَ معْروفاً لنا أسْرُ الملوكِ وقتْلُها وقتالُها

ولقد مرّ بنا مايدل على تنكيل الملوك بالسوقة، وقد قابل بعض السوقة الملوك بتنكيل مشابه، فحين قتل عمرو بن هند أخاً للمرقّبان الأسدي، أقدم الرقبان على سرقة ابنين لعمرو، وذبحهما، ثم قال مفتخراً(٦١) :

إنّا كذلك كان عادتُنا لم نُغضِ مِنْ ملكٍ على وِترِ

وهكذا نرى أنّ التمرد على الملوك اتخذ صوراً متعددة، وإذا كانت العصبية القبلية سببا في تمرّد السوقة على الملوك فإن الطبقة الملكية لم تمتلك المقومات اللازمة لتهذيب تلك العصبية من أجل الاقتدار على حكم السوقة وتوحيدهم. كان السوقة بحاجة الى سلطة مركزية تمنحهم الأمان، وتحكم بينهم بالعدل، وتمنع ظلم بعضهم بعضا، وتوسّع دائرة حريتهم ليتطوروا في ظلال الوحدة، وكان السوقة أحراراً تمور نفوسهم بالعزة والكرامة، وقد بلغوا درجة من النضج الحضاري تسمح لهم بقبول الانقياد إلى غيرهم انقياداً سياسيا يحفظ كرامتهم وحقوقهم، إنهم يرضون بتقديم الولاء للملوك، ويطلبون في مقابل ذلك القضاء العادل، يقول الحارث بن حلزة يخاطب عمرو بن هند(٦٢) :

إنَّ عمراً لنا لديه خِلالٌ   غيرَ شكٍّ في كلِّهنَّ البلاء

من لنا عِنده مِنَ الخيرِ آيا   تٌ ثلاثٌ في كلِّهنَّ القضاءُ

إن لبني بكر بن وائل قوم الحارث ثلاث خلال توجب لهم الحظوة عند عمرو بن هند كي يقضي لهم على تغلب، وموالاة البكريين للملك سياسيّة بإرادة حرّة منهم، ويدل على ذلك قول الحارث لعمرو بن هند(٦٣):

تَعلَّم بأنَّ الحيَّ بكرَ بنَ وائلٍ   همُ العِزُّ لا يكذِبْكَ عنْ ذاكَ كاذبُ

فإنَّكَ إنْ تعرِضْ لهُمْ أو تسؤهُمُ   تعرَّض لأقوامٍ سواكَ المذاهبُ

إنّ إحساس الحارث بامتلاك الإرادة الحرة في موالاة الملك هو السبب في جرأته، وادعائه بأن باستطاعة قومه أن يرغبوا عن الملك ويتحولوا عنه.

إنّ السوقة يرضون أن يكونوا رعية حرةً لا رعية مستعبدة، ولذلك استهُجن الخضوع لظلم الملوك، كما في قول لقيط بن زرارة يُعيّر بني مالك بن حنظلة، وكانوا يخدمون عمرو بن هند(٦٤):

فأبلغْ لديكَ بني مالكٍ   مُغَلْغَلَةً، وسراةَ الرِّبابِ

فإنَّ امرءاً أنتُمُ حَولَهُ   تحفُّونَ قُبَّتَهُ بالقبابِ

يُهينُ سَراتكُمُ عامداً   ويقتُلُكُمْ مثل قتلِ الكلابِ

فلوْ كُنتُمُ إبلاً أملحتْ   لقدْ نزعتْ للمياه العِذابِ

ولكنكُمُ غَنَمٌ تُصطفى   ويُتْركُ سائرُها للذئابِ

إن خضوع السوقة لظلم الملوك يجعلهم بمنزلة الغنم لضعفهم وهوان شأنهم. وقد يعلل بعض السوقة قبول الظلم بعجزهم عن التصدي له، ولكن المتلمس الضبّي تحدث عن كون الارتحال حلاً يفضل الخضوع لظلم الملوك، ودعا بني بكر بن وائل إلى الاقتداء بمن ارتحل قبلهم، ثم قال لهم(٦٥):

شُدُّوا الجمالَ بأكوارٍ على عَجلٍ ... والظُّلْمُ يُنْكِرهُ القومُ المكايِسُ

إنّ شدّة تمرد السوقة على الملوك تناسب شدّة ظلمهم، ومن الظاهر أنّ عمرو بن هند، وقد كثر شعر التمرد عليه، كان من أكثر ملوك الجاهلية ظلماً للسوقة، وقد وصف المتلّمس الحال في مملكة عمرو، فقال(٦٦):

والظُّلْـمُ مربــوطٌ بأفـ ... ـنيةِ البُيُوتِ أغرُّ أبلقْ

إن ظلم عـمرو مـلازم كلّ بيت، ومـشهـور وظاهر. وكـذلك وصف طرفة بن العبد حال الرعية في زمن عمرو بن هند. لقد تمنى طرفة أن يُستبدلَ بعمرو نعجة كثيرة الدَّرّ، فهي أكثر فائدة للناس منه، ثم قال لعمرو(٦٧):

قسمتَ الدّهرَ في زمنٍ رَخيٍّ ... كذاكَ الحُكمُ يقصدُ أو يجورُ

لنـــا يـومٌ وللكـروان يــومٌ ... تطيرُ البائساتُ، ولا نطيـرُ

فأمّـا يومهـنّ فيـومُ نَحسٍ ... تطاردُهُنَّ بالحدبِ الصقُـورُ

وأمّـــا يومُنـــا فنَظَــلُّ رَكباً ... وقوفـــاً ما نحُــلُّ وما نسيرُ

إنّ قول طرفة: «تطير البائسات ولا نطير» يختزل المعاناة من الظلم، ويظهر حسد طرفة للطيور؛ فهي، على ضعفها، تمتلك فرصة للتحرر من ظلم عـمـرو بن هند بالطيـران، وأمّا السـوقـة فـلا يمتلكون مـا يمكنهم من الانطلاق بعيداً عن الملك.

إن أبيات طرفه السابقة لاتنفي إمكانية أن يطيع السوقة الملوك، فقوله «كذاك الحكم يَقْصِدُ أو يجورُ» يعني أن السوقة عرفوا ملوكاً حكموا بالعدل، ويؤيد ذلك قول لقيط ابن زرارة يخاطب عمرو بن هند الذي حرّق بعض بني تميم(٦٨).

لعمرُ أبيكَ أبي الخيرِ ما ... أردتَ بقتلهِـمُ مِـنْ صَـوابِ

ولا نعمةً إنَّ خيرَ الملُو ... ك أفضلُهُمْ نِعمةً في الرِّقابِ

إن لقيطاً ينكر مظالم عمرو، ولكن ذلك لايمنعه من الإقرار بفضل أبي عمرو بن هند. ومن المفاضلة بين الملوك، فخيرهم من يعفو عن رعيته، ويحلم عن هفواتها، إن السوقة يرضون بحكم الملوك، ولكن بعضهم بل أكثرهم يأنفون الظلم(٦٩):

إذا ما الملكُ سامَ النَّاسَ خَسْفاً أبينا أنْ يُقِرَّ الخَسْفَ فينا

ولقد أجمل جابر بن حُنَيّ التغلبي ما ذكر آنفاً بقوله يهجو عمرو بن هند(٧٠):

نُعاطي المُلُوك السِّلْمَ ما قصدوا بنا وليس علينا قَتْلُهُمْ بِمُحَرَّمِ

إنّ قوم جابر يسالمون الملوك، ماداموا يسيرون بهم سيرة حسنة عادلة، فإن حاد الملوك عن الحقّ خرج عليهم قوم جابر (السوقة) وقاتلوهم.

إن طبقة ملوك الجاهلية ليست شراً مطلقاً، ولكنها طبقة حكمت بالعدل تارة، فرضي بعض السوقة بالطاعة لها، وحكمت بالظلم أخرى فتمرّد بعض السوقة عليها. وكان رفض السوقة لسلطة الملوك يرجع إلى سببين رئيسين: الأول تعصب بعض السوقة لانتماءاتهم النسبية الصريحة ورفضهم الانقياد إلى غير ساداتهم؛ والثاني عجز الطبقة الملكية عن امتلاك صفات القيادة السياسية القادرة على بسط سلطتها على القبائل، وعلى إقامة كيان سياسيّ موحد ومستقلّ عن النفوذ الأجنبي(٧١).

لقد سعى الملوك والسوقة بأساليب مختلفة إلى تجاوز عوائق التطور، ولاسيما واقع التشرذم، فنجحوا تارة، وأخفقوا أخرى، وكان نجاحهم توسيعاً لدائرة الانتماء الصريح بالحذف والإضافة؛ فطاعة الملوك لا تلغي الانتماء النسبي، ولكنها تحدّ من غلوائه، وتمنحه فرصة تطور لاتتحقق في ظل الانتماءات النسبية المغلقة والمتصارعة.

وكان اختلاف آراء السوقة بشأن الإذعان إلى سلطة ملكية تسوسهم

من مظاهر إرهاص الانتقال من القبليّة إلى القوميّة، ومن الكيانات السياسية المبعثرة إلى كيان الدولة المركزية وقد تحقق ذلك بظهور دولة المدينة التي امتلكت عقيدة موحدّة، وقيادة سياسية واعية وعادلة انقاد لها العرب، وانطلقوا تحت رايتها حاملين رسالتهم الإنسانية إلى العالم.

المصادر والهوامش:

١- شرح ديوان لبيد، ١٩٨٤م، الكويت، ص٣. وانظر لمثل ذلك شعر زهير، ١٩٧٠م، حلب ص٨٣، وديوان الخنساء، ١٩٨٦م، مصر ص٤٤ و٦٥، وديوان عدي بن زيد، ١٩٦٥م، بغداد، ص١٣١.

٢- انظر لسان العرب: (سوق) و(ملك).

٣- شرح ديوان الحماسة، ١٩٥١-١٩٥٣م، القاهرة، ٣/١٢٠٣، وتنتصف: تخدم الناس.

٤- شعر زهير ص٧٠. وانظر لمثل ذلك ديوان أوس بن حجر، ١٩٧٩م، بيروت، ص١٠٢، وديوان بشر بن أبي خازم، ١٩٧٢م، ص٢٠٠.

٥- افتخر عبيد بن الأبرص بأن قومه خير قوم سوقة. (ديوانه، ١٩٥٧م، مصر، ص١٣٠).

٦- ديوان حسان، ١٩٨٣م، دار المعارف، القاهرة، ص١٩٩.

٧- انظر ديوان النابغة الذبياني، ١٩٦٨م، دمشق ص٥٦، وديوان عبيد ص١٣٧.

٨- الأغاني، ١٩٩٢م، بيروت ٣/٧. ومدح علقمة الفحل الحارث بن جبلة الغساني بأنه لا مثل له إلا قبيله (ديوان علقمة الفحل، ١٩٦٩م، حلب، ص٤٨).

٩- ديوان امرئ القيس، ١٩٩٠م، القاهرة، ص٢٠٠.

١٠- شرح ديوان الأعشى، ١٩٩٢م، بيروت، ص٣٠١-٣٠٢.

١١- ديوان طرفة، ١٩٧٥م، حلب، ص١٠٢.

١٢- شرح ديوان الأعشى ص٣٠٣.

١٣- ديوان النابغة ص١٦٤. وأظفار: سلاح. الخدام: الخلاخل. وأراد بشعث مكرهين على الفطام: أطفال السبايا؛ فقد حال السبي بين الأم وطفلها، فأكره على الفطام. ولغزو الملوك للسوقة انظر ديوان الطفيل، ١٩٦٨م، بيروت ص٩٠-٩٣، وديوان عمرو بن كلثوم، ١٩٩١م، دمشق، ص٥٩، ونقائض جرير والفرزدق، ١٩٠٨-١٩٠٩م، ليدن ٢/١٠٨١-١٠٨٤.

١٤- انظر الخبر في الأغاني ٢٢/١٩٢-١٩٥. ولسبب مشابه أحمى الأسود بن المنذر اللخمي

الصفا التي بصحراء أضاخ، وأكره بني محارب على المشي عليها حفاة، فتساقط لحم أقدامهم (انظر الأغاني ١١/ ١١٦).

١٥- معجم الشعراء، بلا، مكتبة النوري، دمشق، ص١١-١٢.

١٦- ديوان عامر بن الطفيل، ١٩٦٣م، بيروت ص١٣٣.

١٧- ثمة أخبار كثيرة عن إرهاب الملوك للسوقة. انظر الأغاني ١١/ ١٦٧-١٧٠، ٢٢/ ٩١-٩٦، ديوان طرفة ص١٠١.

١٨- ديوان سلامة بن جندل، ١٩٦٨م، حلب، ص٢٤١.

١٩- ديوان شعر المتلمس، ١٩٧٠م، مصر، ص٢٣٦-٢٤٥.

٢٠- معجم الشعراء ص١٩٢.

٢١- المصدر السابق ص٢٠.

٢٢- انظر الأغاني ٩/ ١٠٠-١٠١.

٢٣- ديوان عبيد ص١٢٥-١٢٦. وحلاً: تحلّل من يمينك، وكان حجر آلى ألا يساكن بني أسد في بلد أبداً. الأمة: العيب.

٢٤- شرح اختيارات المفضل، ١٩٨٧م، بيروت ١٢/ ٩٥١. والمكس: الضريبة التي يأخذها الجابي من التجار. تستحي: لغة في تستحيي. وذُكر في ديوان النابغة ص١٤١-١٤٢ أن ملوك الحيرة كانوا يأخذون من الناس الأموال، ويغصبون منهم الحمير والبراذين والأتن، وغير ذلك.

٢٥- شرح اختيارات المفضل ٣/ ١٢٨٧. الملهوج: شبه غير صريح. الخبوس: الأخذ والظلم. الصّراري: الملاحون.

٢٦- ثمة أسر ملكية أقل شهرة، ومن ملوكها الجون الكلبي (العقد الفريد، ١٩٦٥م بيروت، ٥/ ١٤١)، وذو رعين اليمني (معجم الشعراء ص٥٠٥) وتبّع أبو كرِب اليمني (العقد الفريد ٢/ ١٩٣)، وإياس بن قبيصة الطائي (شرح ديوان الأعشى ص٨٩) وقبيصة بن كلثوم السكوني (الأغاني ١٣/ ٥-٨).

٢٧- انظر الخبر والشعر في الأغاني ١٥/ ١٥٤-١٥٨. وانظر الشعر في ديوان حسان ص٣٨٣ والعقد الفريد ٢/ ١٣٤.

٢٨- انظر بعض الأشعار الدالة على ذلك في ديوان عدي ص١١٤، وديوان حسان ص١٩٢- ١٩٣، وديوان النابغة ص١٦٢-١٦٤. ويشبه ذلك التنافس بين المناذرة والأسرة الكندية (انظر ديوان امرئ القيس ص٢٠٠)

٢٩- ومن عوائق التوحيد بسبب تشرذم الطبقة الملكية الخلافات التي وقعت داخل أسرة الحيرة الملكية (انظر ديوان طرفة ص١٥٥-١٥٦، معجم الشعراء ص١٢.

وكذلك الخلافات داخل الأسرة الكندية (انظر الأغاني ١٢/ ٢٤٥- ٢٥٠، والنقائض ١/ ٤٥٢-٤٥٧).

٣٠- حين ملك وهرز اليمن، وقهر الأحباش كتب إلى كسرى «إني قد ملكت للملك اليمن، وهي أرض العرب القديمة التي تكون فيها ملوكها». (الأغاني١٧/ ٣١١).

٣١- الأغاني ٢٢/٧، ومنهم عمرو بن الإطنابة، وكان يلقب ملك الحجاز (انظر الأغاني ١١/ ١٢٧).

٣٢- انظر العقد الفريد ٥/ ١٧٤-١٧٥، ووصفت الخنساء أخاها صخراً بأنه ملك (ديوانها ص٣١٩).

٣٣- انظر أشعار العامريين الجاهليين، ١٩٨٢م، اللاذقية، ص٦٣.

٣٤- انظر الأغاني ١١/ ٨٧.

٣٥- العقد الفريد ٥/ ١٣٧. وانظر الأغاني ١١/ ٨٧-٩٥، وأشعار العامريين الجاهليين ص٦٥ وقد أقدمت بكرٌ على قتل كليب، فوصفه مهلهل بأنّه رب بكر (انظر العقد الفريد ٥/ ٢١٧).

٣٦- شرح ديوان لبيد ص٥٥. وانظر مثل ذلك في ديوان الخنساء ص٣١٩، وصف زهير بن أبي سلمى (شعر زهير ص٢٧٠) بعض سادة الجاهلية بأنهم «كانوا ملوك العُرْبِ والعجم» وكان النعمان بن المنذر يدرك أن كثيراً من السادة يتطلعون إلى أن يكونوا ملوكاً، ولذلك قال عن العرب أمام كسرى: « لقد حاولوا أن يكونوا ملوكاً أجمعين» (العقد الفريد٢/ ٨).

٣٧- ديوان الخنساء ص٦٥. ومَن تملكه الأحرار والروم: أراد المناذرة والغساسنة، ولكن الشرح المثبت في متن الديوان ذهب إلى ان المراد بذلك من يرتضيه الفرس أو الروم ملكا عليهم، ورأى أن المعنى الثاني لا يمنع إمكانية إرادة المعنى الأول الذي ذهبت إليه.

٣٨- شرح اختيارات المفضل ٢/ ٩٣٠-٩٣١.

٣٩- ديوان امرئ القيس ص٢٧٩. وفيه: إلى سأملككم، والصواب ما أثبتُّ.

٤٠- ديوان عبيد ص١٢٤. ومن التبعية للأجنبي تأمير أبرهة الحبشي لزهير بن جناب الكلبي على بني بكر وتغلب وتشدّده في أخذ الإتاوات منهم، مما دفعهم الى محاولة اغتياله، وتعرضهم للذل الأسر والاضطهاد والسبي بعد ذلك (انظر الأغاني ١٩/ ٢١-٢٤).

٤١- ديوان امرئ القيس ص١١٩.

٤٢- معجم الشعراء ص٢٥٦. والقِنّ: عبد ملك هو وأبواه، والقطين: الخدم والحاشية.

٤٣- كان عمرو بن هند يرى أن نساء العرب لا يأنفن من خدمة أمه، وحين أراد أن يختبر بذلك ليلى أم عمرو بن كلثوم أطاح ابن كلثوم برأس ابن هند (انظر ديوان عمرو بن كلثوم ص٨٩).

٤٤- ديوان النابغة ص٨٣. وخشيته: خشية النعمان بن الحارث الغسّانيّ.

٤٥- ديوان عمرو ص٥٤. وانظر هجاء حاتم الطائي (ديوان شعره ص٢٦٥) لابن عمّ له أراد ان يُدخل ملك الحيرة إلى بلاد طيء، حتى تدين له

٤٦- جاء في اللسان: (لقح): «قوم لقاح، وحيّ لقاح: لم يدينوا للملوك، ولم يملكوا، ولم يصبهم في الجاهلية سباء»، وهذا يعني أن الطاعة للملوك في عرف بعض الجاهليين تساوي ذل السبي إنها انتهاك للكرامة، وضياع للشرف. وكانت مضر لقاح إلا بعض تميم (انظر المحبر ص٢٥٣).

٤٧- ديوان عبيد بن الأبرص ص١.

٤٨- النقائض ص١/ ٦٩. وأشاحوا: جدّوا في الأمر. وانظر شعر خفاف بن ندبة ص٥١، وديوان الأفوه ص١٣.

٤٩- ديوان عمرو بن كلثوم ص٤٤.

٥٠- ديوان عبيد ص١٢٤.

٥١- دراسات في الأدب العربي، ١٩٥٩م، بيروت (أبو دؤاد الإيادي وما تبقى من شعره) ص٣٠٢. وانظر ديوان امرئ القيس ص٢٧١.

٥٢- المعاني الكبير، ١٣٦٧هـ، حيدر آباد ٢/ ١٠١٢.

٥٣- الحارث بن حلزة، ١٩٩١م، بيروت، ص٢٩.

٥٤- ديوان شعر المتلمس ص٢٤٥.

٥٥- ديوان شعر حاتم ص٢٣٤، وانظر ديوان النابغة ص١٢٨-١٢٩، وقصائد جاهلية نادرة، ١٩٨٢م، بيروت ص١٨١، وديوان عمرو بن كلثوم ص٤٥، وديوان عبيد ص٤٨-٤٩.

٥٦- ديوان شعر المتلمس ص٤٦، وانظر فيه ص١٤٦، ٢٥٣، ٢٩٩-٣٠٠، وديوان طرفة ١٠١-١٠٣، ١٠٦، ١٥٣، ١٦٦، ومعجم الشعراء ص٥٩، ١٩١-١٩٢، ٢٠٦، وديوان عمرو بن كلثوم ص٤٦.

٥٧- شرح أشعار الهذليين ١/ ٤٥٤. والحجاب: ماغلظ من الحرّة وارتفع. والموقر: السهل أسفل الجبل. تكون به وقرا: اثار. وانظر بعض الأخبار والأشعار الدالة على دحر السوقة للملوك الطامعين بأوطانهم في ديوان شعر المتلمس ص١١٩، والعقد الفريد ٢/ ١٩٣ و٣/ ٣٣٤.

٥٨- انظر النقائض ١/ ٦٨. وكانت الملوك لاتجزّ نواصيها تعظيما لهم، ولكن طارق بن ديسق أسر قابوس بن المنذر، وجزّ ناصيته.

٥٩- ديوان عمرو بن كلثوم ص٨٢-٨٣. والمحجرين: الملجئين. وعاكفة: واقفة. والصفُونا جمع صافن، صفة للدابة إذا وقفت على ثلاث وثنت سُنْبك يدها الرابع. وللمزيد من الافتخار بقتل السوقة للملوك انظر ديوان الأعشى ص٢٤٩، والأغاني ١١/ ٥٧، والنقائض ٢/ ٨٨٦-٨٨٧.

٦٠- شرح ديوان الحماسة، ١٩٥١-١٩٥٣، القاهرة، ١/ ٣٩٦.

٦١- معجم الشعراء ص١٩. وانظر افتخار الحارث بن ظالم بقتل طفل للنعمان بن المنذر في شرح اختيارات المفضل ٣/ ١٣٢٨-١٣٣١. ولقد تجرأ بعض السوقة فأغاروا على الملوك (انظر ديوان عبيد ص١١٦-١١٧، وديوان النابغة ص١٤٩-١٥٠).

٦٢- ديوان الحارث ص٣١.

٦٣- المصدر السابق ص٤٠.

٦٤- النقائض ٢/ ١٠٨٧.

٦٥- ديوان شعر المتلمس ص٨٠. والأكوار: جمع كور، وهو الرَّحل. وانظر نصيحة النابغة لقومه بالارتحال عن منازلهم تجنبا لغزو الغساسنة لهم في ديوان النابغة ص٨٠، ٩٢.

٦٦- ديوان شعر المتلمس ص٢٥٣. وأبلق: في لونه سواد وبياض.

٦٧- ديوان طرفة ص١٠٢-١٠٣ والحدب: ما ارتفع من الأرض في غلظ. والركب: الراكبون، وهم العشرة فما فوقها.

٦٨- النقائض ٢/ ١٠٨٧.

٦٩- ديوان عمرو بن كلثوم ص١٠٠.

٧٠- شرح اختيارات المفضل ٢/ ٩٥٢. وقصدوا: عدلوا.

٧١- من الإنصاف للطبقة الملكية الجاهلية الإشارة إلى تطور الوعي عند عدد من رجالها، ومنهم النعمان بن المنذر، وسيف بن ذي يزن، وعمرو بن جفنة الغساني؛ فهؤلاء امتلكوا رؤية سياسية عميقة، وقاوموا التسلط الأجنبي على العرب. (انظر تفصيلاً لذلك في دراسة لي، عنوانها: من نضال العرب في العصر الجاهلي، المعرفة العدد٣٨٤، أيلول، ١٩٩٥م).



العراق
الأقلام
العدد رقم 6
1 يونيو 1965

المنصفات في الشعر الجاهلي (١)

نوري حمودي القيسي

لم يكن جانب الحرب في شعر الفرسان هو الجانب الغالب ، ولم تكن أصوات الرماح ، وقعقعة السيوف ، هي الأصداء المتجاوبة في قصائدهم ، وانما كان الجانب الخلقي في حياتهم لا يقل عن ذلك الجانب وضوحا وتمييزا ، لأن البطولة الحربية ، كانت تقترن بالبطولة الخلقية عند هؤلاء الفرسان في كثير من الأحيان ، فالكرم والايثار والنجدة والوفاء بالعهد ، والحفاظ عليه ، والحلم ورحابة الصدر ، وحماية الجار ، والدفاع عن المرأة ، والذود عن المستجير . كل هذه المعاني كانت تتألق في قصائدهم ، الى جانب الجرأة والاقدام ، والصبر على النائبات ، والثبات في المعركة ، وخوض غمار الحرب ، والشجاعة فيها .

فعنترة فارس في حروبه ، لأنه يبلي فيها بلاء محمودا ، وهو لايخوض الحرب من أجل الغنيمة والأسلاب ، وهو فارس في خلقه ، لأنه عفيف في سلوكه ، لا ينظر الى جارته اذا غاب بعلها ، وربيعة بن مكدم (حامي الظعينة) بطل في أفعاله ، لأنه دافع عن الظعينة دفاع المستميت . والدفاع عن الظعينة ، يعني الدفاع عن المرأة التي كلف بحمايتها وسط صحراء لا ترحم ، ومن هنا كان هذا اللقب من ألقاب الفخر والاعتزاز لدى الفرسان . وبطل في مروءته لأن صفاتها متمثلة عنده . ومثلهما دريد بن الصمة وعامر بن الطفيل وعروة بن الورد وحاتم الطائي وكعب بن مامة الأيادي ، وغيرهم من فرسان الجاهلية الذين كانوا أبطالا في حروبهم وأخلاقهم ، وفرسانا في معاركهم ومثلهم العليا وسلوكهم الانساني الذي رفعهم الى المرتبة السامية في عالم القيم النبيلة .

وطبيعي أن يدفعهم هذا الخلق الى أن يكونوا منصفين ، حتى مع خصومهم ؛ لأن الفطرة العربية السليمة ، تملي على صاحبها ذلك ، على الرغم من كل الاعتبارات التي كانت تحيط بالمجتمع العربي آنذاك ، وعلى الرغم من كل القيم المتعارف عليها في خضم ذلك الوسط القبلي المتزمت .

فالفارس الجاهلي يعترف بقوة خصمه ، ويشهد له بالثبات في المعركة ، والصبر على مصائبها ، واحتمال عواقبها ، ويبدي اعجابه

ـ في بعض الأحيان ـ ، فالقتل اذا وقع يقع بين القبيلتين ، والسباع اذا شبعت شبعت من فرسان القبيلتين ، والنساء اذا بكين فهن نساء الطرفين ، وهكذا كانت المعارك سجالا ، يقهر الفارس خصمه ، ويقهره الخصم ، ويهزم عدوه أو يهزمه عدوه ، وحتى في مواضع الهجاء ، الذي يمثل ظاهرة السخط والسخرية ، فان هجاء الفرسان يأخذ طابع الانصاف في بعض الأحيان ، فتبدو القصائد معتدلة ، لامبالغة فيها ، يذكر فيها الشاعر ماوقع له ، وما وقع لخصومه ، وهو لا يذم الخصم بما ليس فيه ، ولا يجرده من صفات الفروسية الحقة • لأن في ذلك عيبا على الفارس ، ومنقصة يأنف منها•

وقد عرف الأدب العربي مجموعة من القصائد ، حملت هذه المفاهيم ، وأطلق عليها (منصفات أشعار العرب) ، لأن قائلي هذه القصائد ـ كما ذكر المؤرخون ـ انصفوا أعداءهم ، وصدقوا عنهم وعن أنفسهم فيما اصطلوه من حر اللقاء ، وفيما وصفوه من أحوالهم في امحاض الاخاء• ويروى أن أول من أنصف في شعره مهلهل بن ربيعة حيث قال[٢] :

كأنا غدوة وبني أبينا ... بجوف عنيزة رحيا مدير

ومنصفات أشعار العرب ثلاثة ، أولها قصيدة عامر بن معشر[٣] بن اسحم ابن عدي بن شيبان ، وقال الأصمعي هو المفضل النكري[٤] وقيل انما سمي مفضلا لهذه القصيدة[٥] •

وقد صدر القصيدة بالحنين الى قوم سليمى الذين رحلوا وخلوه لأحزانه وأشواقه • وقد ساق في ذلك وصفا لها ولحديثها ، ثم أبدى اعجابه بأعدائهم بني حيي وأنصفهم انصافا ظاهرا ، ووصف تلك الحرب التي دارت بينهم • وذكر كذلك « بني عمرو بن عوف » وانصفهم كذلك ، فقد أخذ القتل من قبيله وقبيلهم[٦] •

ألم تر أن جيرتنا استقلوا ... فنيتنا ونيتهم فريق[٧]
فدمعي لؤلؤ سلس عراه ... يخر على المهاوي ما يليق[٨]
عدت ما رمت اذا شحطت سليمى ... وانت لذكرها طرب مشوق
فودعها وان كانت أناة ... مبتلة لها خلق أنيق[٩]
فانك لو رأيت غداة جئنا ... ببطن أثال ضاحية نسوق[١٠]
هم صبروا وصبرهم تليد ... على الغراء اذ بلغ المضيق[١١]
وهم دفعوا المنية فاستقلت ... دراكا بعد ما كادت تحيق
تلاقينا بغبيبة ذي طريف ... وبعضهم على بعض حنيق[١٢]
فجاؤوا عارضا بردا وجئنا ... كسيل العرض ضاق به الطريق[١٣]
مشينا شطرهم ومشوا الينا ... وقلنا اليوم ما تقضى الحقوق[١٤]
رمينا في وجوههم برشق ... تغص به الحناجر والحلوق[١٥]
كأن النبل بينهم جراد ... تكفيه شامية خريق[١٦]

★ ★ ★

وكم من سيد منا ومنهم ... بذي الطرفاء منطقه شهيق[17]
بكل مجالة غادرت خرقا ... من الفتيان مبسمه رقيق[18]
فاشبعنا السباع واشبعوها ... فراحت كلها تنق يفوق[19]
تركنا العرج عاكفة عليهم ... وللغربان من شبع نغيق[20]
فأبكينا نساءهم وابكوا ... نساء ما يسوغ لهن ريق
يجاوبن النياح بكل فجر ... فقد صحلت من النوح الحلوق[21]
قتلنا الحارث الوضحاح منهم ... فخر كان لمته العذوق[22]
اصابته رماح بني حيي ... فخر كأنه سيف دلوق[23]
وقد قتلوا به منا غلاما ... كريما لم توشبه العروق[24]

والقصيدة أطول مما ذكرنا ، وقد اكتفينا بالأبيات التي انصف الشاعر فيها خصومه .

أما المنصفة الثانية فهي لعبد الشارق بن عبد العزى الجهني[25] ، ويفتتحها بالدعاء (لردينة) ـ المرأة التي افتتح القصيدة بذكرها ـ لفخامة موقعها منه ، وجلالة محلها من قلبه ، ثم يتوصل من ذلك الى اقتصاص الحال التي أراد شرحها ، ثم تحدث عن توجه قومه نحو اعدائهم ، وفرحهم بهذه الملاقاة ، وحرصهم على القتال ، وتشوقهم للنزاع ، حتى عد قربهم بشارة ، والالتقاء معهم غنيمة . ثم تحدث عن توجيه الخصوم لفارس يندس في اثناء خيلهم ، ليعرف أسرارهم ، ويقف على عددهم وعدتهم ، فيرجع اليهم بواضح الاحوال والاخبار ، ولكن قومه ـ على عادات الفرسان ـ يخلون سبيل هذا الفارس ، ولم يحاولوا احتباسه .

ويتحدث الشاعر عن سرعة اقبال الخصوم ، ويصف كثرتهم وتعجلهم بقطعة من السحاب ، تراكم فيها البرد ، ويصف كثرة قومه واتيانهم على كل ما يعترض في طريقهم ، بالسيل الذي لا يبقي ولا يذر ، لا ينقادون لمن يريد ضبطهم ، ولا يطاوعون من يريد اذلالهم ، ثم يتطرق الى المعركة ، فيذكر مللهم من الطراد والرماء ، بافناء النبال ، وتعطيل القسي لانقطاع الاوتار ، ومشي بعضهم الى بعض طلبا للاشتفاء ، حتى بلغوا عناية ذلك . ثم يصف حملة قومه على خصومهم بأنها منكرة ، فاصابوا منهم ثلاثة ، وقتل الشاعر قينا ـ وهو رجل مشهور فيهم بالبأس والشدة ـ .

ولكن الخصوم حملوا على قومه حملة ، فاصابوا منهم مثل ما اصابوا فآبوا بالرماح مكسرات وآب قومه بالسيوف منحنيات .

ألا حييت عنا يا ردينا ... نحييها وان كرمت علينا
ردينة لو رأيت غداة جئنا ... على اضماتنا وقد احتوينا
فأرسلنا ابا عمرو ربيئا ... فقال الا انعموا بالقوم عينا
ودسوا فارسا منهم عشاء ... فلم نغدر بفارسهم لدينا
فجاءوا عارضا بردا وجئنا ... كمثل السيف نركب وازعينا

فنادوا يا لبهثة اذ رأونا ... فقلنا احسني ضربا جهينا
سمعنا دعوة عن ظهر غيب ... فجلنا جولة ثم ارعوينا
فلما أن تواقفنا قليلا ... انخنا للكلاكل فارتمينا
فلما لم ندع قوسا وسهما ... مشينا نحوهم ومشوا الينا
تلألؤ مزنة برقت لاخرى ... اذا حجلوا باسياف ردينا
شددنا شدة فقتلت منهم ... ثلاثة فتية وقتلت قينا
وشدوا شدة أخرى فجروا ... بأرجل مثلهم ورموا جوينا
وكان أخي جوين ذا حفاظ ... وكان القتل للفتيان زينا
فآبوا بالرماح مكسرات ... وأبنا بالسيوف قد انحنينا
فباتوا بالصعيد لهم أحاح ... ولو خفت لنا الكلمى سرينا(٢٦)

والمنصفة الثالثة للعباس بن مرداس(٢٧) ، وقد بدأ قصيدته بذكر الاطلال والحبيبة ، وانتقل بعد الى وصف الحرب ، فقد سار قومه الى الأعداء في جمع كثيف ، يمتطون الابل ويقودون الخيل ، في رحلة طويلة ، قضوا فيها تسعا وعشرين ليلة ، وصبحوا أعداءهم على حين غرة ، هم في الحديد واعداؤهم في غفلة عنهم ، ينحرون الابل ويقطعونها ، ولكنهم عندما رأوهم ، أدوا للحرب حقها ، وقاوموا اعنف مقاومة ، في استبسال رائع . ثم فخر بشجاعته التي شهد له بها الكثير ، وفخر كذلك بشجعان قومه وشدة طعنهم للأعداء الذين حمتهم دروعهم من الهلاك ، وأن قومه قتلوا بكريم منهم ستة من أعدائهم

لاسماء رسم اصبح اليوم دارسا ... واقفر منها رحرحان فراكسا(٢٨)
فجنبي عسيب لا أرى غير ماثل ... خلاء من الآثار الا الروامسا
فدعها ولكن هل أتاها مقادنا ... لاعدائنا نزجي الثقال الكوانسا(٢٩)
بجمع يريد ابني صحار كليهما ... وآل زبيد مخطئا وملامسا
على قلص نعلو بها كل سبسب ... تخال به الحرباء اشمط جالسا
سمونا لهم تسعا وعشرين ليلة ... نجوب من الاعراض قفرا بسابسا
فبتنا قعودا في الحديد واصبحوا ... على الركبات يجردون الانافسا
فلم أر مثل الحي حيا مصبحا ... ولا مثلنا لما التقينا فوارسا
أكر وأحمي للحقيقة منهم ... واضرب منا بالسيوف القوانسا
وأحصننا منهم فما يبلغوننا ... فوارس منا يحبسون المحابسا
اذا ما شددنا شدة نصبوا لها ... صدور المذاكي والرماح المداعسا
اذا الخيل جالت عن صريع نكرها ... عليهم فما يرجعن الا عوابسا
نطاعن عن احسابنا برماحنا ... وتضربهم ضرب المذيد الخوامسا
وكنت أمام القوم أول ضارب ... وطاعنت اذ كان الطعان تخالسا
فكان شهودي معبد ومخارق ... وبشر وما استشهدت الا الاكايسا

* * *

ولو مات منهم من جرحنا لاصبحت — ضباع بأكتاف الاراك عرائسا
ولكنهم في الفارسي فلا ترى — من القوم الا في المضاعف لابسا
فان يقتلوا منا كريما فاننا — أبأنا به قتلى تذل المعاطسا
قتلنا به في ملتقى الخيل خمسة — وقاتله زدنا مع الليل سادسا
وكنا اذا ما الحرب شبت نشبها — ونضرب فيها الابلخ المتقاعسا
فأبنا وابقى طعننا من رماحنا — مطارد خطي وحمرا مداعسا
وجرداً كأن الاسد فوق متونها — من القوم مرؤوسا وآخر رائسا

على اننا لا نستطيع أن نقول ان هذه القصائد وحدها هي المنصفات ، وانما نستطيع ان نضيف اليها قصائد اخرى تحمل الطابع نفسه ، وتتسم بالميزات عينها ، فقد اعتبر البغدادي[٣٠] قول الفضل بن العباس (رضي الله عنهما) في ابي لهب ، من التناصف في الاخاء :

لا تطمعوا أن تهينونا ونكرمكم — وان نكف الاذى عنكم وتؤذونا

ويمكننا ان نضيف الى قائمة الشعراء المتقدمين مجموعة اخرى من الشعراء ، فعمرو بن كلثوم يذكر في بعض أبيات معلقته خصمه وينصفه بقوله : [٣١]

كأن سيوفنا فينا وفيهم — مخاريق بايدي لاعبينا
كأن ثيابنا منا ومنهم — خضبن بأرجوان أو طلينا

والطفيل الغنوي يرثي فرسان قومه ، ويذكر وقعتهم بطيء ، وكيف لقيتهم فزارة فقتلتهم ، فادركتهم غني واستنقذتهم فيقول [٣٢] :

قتلنا بقتلانا من القوم مثلهم — وبالموثق المكلوب منا مكلب
وبالنعم المأخوذ مثل زهائه — وبالسبي سبي والمحارب محرب

ومالك بن حطان ينشد وهو في المعركة قبل ان يموت [٣٣] :

لعمري لقد أقدمت مقدم حارد — ولكن اقران الظهور مقاتل[٣٤]

ثم يقول :

وما ذنبنا أنا لقينا قبيلة — اذا واكلت فرسانها لا تواكل
يساقوننا كأسا من الموت مرة — وعرد عنا المفرقون الحناكل[٣٥]
فما بين من هاب المنية منكم — ولا بيننا الا ليال قلائل

ويتحدث عوف بن الاحوص [٣٦] عن الحرب التي كانت بين قبيلته وبين كنانه وبكر وقريش ، ويعترف في هذه الأبيات بشدة بأس كنانه وقريش ، وبراعتهم في الحرب فيقول :

أتيحت لنا بكر وتحت لوائها — كتائب يرضاها العزيز المفاخر
وجاءت قريش حافلين بجمعهم — وكان لهم في أول الدهر ناصر
وكانت قريش لو ظهرنا عليهم — شفاء لنا في الصدر ، والبغض ظاهر

حبت دونهم بكر فلم نستطعهم ... كأنهم بالمشرفية سامر
وكانت قريش يفلق الصخر حدها ... اذا أوهن الناس الجدود العواثر

ومثلها قصيدة عامر بن الطفيل ، التي ذكر فيها يومان من أيام العرب (المشقر وفيف الريح) ، وأشار في نهايتها الى كثرة الأحلاف الذين جمعهم بنو الحرث ، ولكن ذلك لم يستل من قومه شجاعتهم ، وقوة جلادهم(٣٧) فيقول :

أقول لنفس لا يجاد بمثلها : ... اقلي المراح انني غير مقصر
فلو كان جمع مثلنا لم نبالهم ... ولكن اتتنا أسرة ذات مفخر
فجاؤوا بفرسان العريضة كلها ... واكلب طرا في لباس السنور

وربما تكون هناك قصائد اخرى تتفق بهذه الافكار ، حاول فيها الشعراء الاعتراف ببطولة الخصوم ، وشهدوا لهم بالثبات والجلد ، والحرب والشجاعة ، والاقدام والجرأة عند التحام المعارك ، يمكن اضافتها الى تلك القصائد .

ان هذا الانصاف ، وهذا الاعتراف ، لم يكن من باب التفاخر والتعالي ، أو التوصل الى اثبات شجاعة الفارس ، وانما هي تقدير لمفهومها ، واعجاب بهذه الصفة المحببة الى نفوسهم ، والتي دفعتهم الى الايمان بكل سبب يتصل بها . فهم يدركون ان الموت يكمن لهم في رأس كل ثنية ، وعند كل ثغر ، ولكن ذلك لم يقعد بهم عن السير ، ولم يمنعهم من الاستمرار في الطريق الذي رسموه لهم .

ومن هنا وجدنا هذا الفيض الزاخر من شعر الحرب ، وكل مايتفرع منه من جوانب خلقية وحربية ، اتصف بها أدبنا الجاهلي .

ان دراسة هذا الجانب الخلقي في شعر الحرب ، يوضح خطا عريضا في الأدب العربي ، يحمل المثل العليا التي تفتقر اليها كثير من آداب الامم ، وبالتالي فهو جانب رفيع يستحق الاستقصاء والتتبع لاستكمال لوازمه وابتناء هيكله العام .

---

(١) وتضبط احيانا (منصفات) كأن القصيدة جعلت نصفين ، بين القائل وعدوه . ويذكر البغدادي (صاحب الخزانة جـ٣ ص ٥٢٠) فيقول : قال الطبرسي في شرحه أبيات العباس من باب المنصفات ، وهو من باب التناصف .

(٢) الاصمعيات تحقيق احمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون ص ١٧٤ .

(٣) الاشباه والنظائر من اشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين للخالديين جـ١ ص ١٤٩ تحقيق الدكتور السيد محمد يوسف ١٩٥٨ .

(٤) الاصمعيات : تحقيق عبدالسلام هارون واحمد محمد شاكر ص ٢٣٠ .

(٥) ابن سلام طبقات فحول الشعراء ص ٢٣٢ (تحقيق محمود محمد شاكر) .

(٦) الاصمعيات ص ٢٣١ .

(٧) استقل القوم : ذهبوا وارتحلوا ، النية : الوجه الذي ينويه المسافر .

(٨) العرى : جمع عروة ، وهي طوق القلادة ، المهاوى : جمع مهوى ، وهو موضع الهوى ،

يليق : يحتبس ويثبت .

(٩) الاناة : المباركة الخطية . المبتلة : التامة الخلق .

(١٠) بطن انال : موضع ، ضاحية : أي علانية وجهارا .

(١١) التليد : اراد به التقديم ، واصله المال القديم . العزاء : الشدة .

(١٢) الغبية : الهبطة من الارض ، وظريف ، فصعر : موضع بالبحرين كان لهم فيه وقعة .

(١٣) عارضا ، اي كالعارض ، وهو السحاب يعترض في افق السماء . والبرد : ذو القر والبرد . العرض ، بكسر العين : الوادى .

(١٤) ما تفضى الحقوق ، أي قضاء الحقوق .

(١٥) الرشق : الرمي بالسهام .

(١٦) تكفته : تقلبه ، وسهل الهمزة . شامية : ريح تهب من الشام . الخريق : الباردة الشديدة الهبوب .

(١٧) ذو الطرفاء : موضع .

(١٨) الخرق ، بالكسر : الكريم المتخرق في الكرم ، ومن الفتيان : الظريف في سماحة ونجدة .

(١٩) التئق : الممتلىء . فاق يفوق فؤوقا وفواقا : أخذه البهر .

(٢٠) العرج : الضباع .

(٢١) محلت : بحث .

(٢٢) العذوق : جمع عذق ، وهو بكسر العين : العرجون بما فيه من الشماريخ .

(٢٣) الدلوق بفتح الدال المهملة : السلس الخروج من غمده يخرج من غير سل ، وهو أجود السيوف واخفها .

(٢٤) التأشيب من الاشب ، وهو الخلط .

(٢٥) شـاعر جاهلي قال في المبهج : الشارق اسم صنم لهم ، ولذلك قالوا : عبدالشارق كقولهم عبدالعزى ، وكلاهما صنم . ومثله عبد يغوث وعبدود ونحو ذلك . واما العزى فهو صنم ، وهو تانيث الاعز » .

(٢٦) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي تحقيق احمد أمين وعبدالسلام هارون ــ القسم الاول ص ٤٤٢ .

(٢٧) من الشعراء المخضرمين ، أسلم قبل فتح مكة بيسير ، له حديث مشهور مع الرسول (ص) . وام العباس هي الخنساء الشاعرة .

(٢٨) الاصمعيات ص ٢٣٧ .

(٢٩) حذفت ثلاثة أبيات لانها تكرار لوصف الديار .

(٣٠) خزانة الادب جـ٣ ص٥٢١ .

(٣١) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابي بكر محمد بن القاسم الانبارى ص٣٩٦

(٣٢) شعر طفيل بن عوف الغنوي ــ كرنكو ــ ١٩٢٧ ص ٢٤ .

(٣٣) النقائض : ليدن ــ ١٩٠٥ . القسم الاول ص ٢٢ .

(٣٤) الاقران : الاعوان والواحد قرن . الظهر : الناصر .

(٣٥) الحناكل : القصار الافعال ، وعرد : فر .

(٣٦) المفضليات ــ تحقيق أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون جـ٢ ص١٦٤ وفي هامشها كلام للانباري ينسب فيه الابيات الى خداش بن زهير ، وهو خداش بن زهير بن ربيعة بن عمرو بن عامر بن ربيعة بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن . شاعر فارس مشهور ، من شعراء قيس المجيدين في الجاهلية ، وله بلاء في أيام الفجار بين قريش وقيس .

(٣٧) المفضليات جـ٢ ص١٦٢ .

المنطقيّة والحدسيّة
في فضاءات النّقد ونقد النّقد
كتابات جلال الخياط نموذجا

نادية هناوي سعدون (*)

- 1 -

تشكل ثنائية العقل / العاطفة هاجسا جدليا ومحنة فكرية في مخيلة الأدباء شعراء وقصاصين نظرا لطبيعة التباين في صراع القوى بين هاتين القوتين، قوة العقل وقوة العاطفة. ولم يستطع أي اتجاه أو مذهب أو تيار حسم الأمر لصالح إحدى القوتين. . .

ومع ظهور النزعة للتقليد والمحاكاة للعتيد من الأدب اليوناني والروماني القديم ممثلا بالمدرسة الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة التي حاولت حسم الصراع لصالح قوة العقل. .؛ فإنها ومع مرور وقت ليس بالقصير اكتشفت أن هذا الأمر في الحسم بحاجة إلى إعادة نظر، فليس العقل دائما هو الذي يمتلك العصا السحرية في حل الأزمات وإيجاد النهايات المثلى للمشاكل والمعوقات. . . حتى إذا ما أدركت ذلك الأمر اضمحلت وتلاشت ليبزغ فجر الرومانتيكية بأشكالها المختلفة التنويرية والتشاؤمية والسوداوية والمثالية.

ولكنها ما إن أغفلت دور العقل حتى جعلت مركز القوة في كفة العاطفة، فهي التي تملك الحدس الذي يملي على صاحبه ما ينبغي فعله وبذلك يجد الإنسان الحلول ويحل الصراعات ويفك الأزمات ويبني عالما فاضلا على غرار ما نادى به أفلاطون والسفسطائيون وبعض المثاليين من بعدهم أمثال (كانت وهيجل وديدرو) وغيرهم. وقد كان لبنديتو كروتشه رأي متميز في كيفية توظيف الحدس كعاطفة في الأدب بطريقة لم يغبن العقل حقه ولم ينس موقعه وتأثيره. . . . !! لكن من دون أن يجعلهما ثنائية توازنية تتخذ من الجدل والتناظر ميزانا أو معيارا لهما.

وإذا كان العقل يعني المنطق لأن كل شيء يقاس بالقيم والنسب والمحصلات الموضوعية التي يكون الموضوع والعلمية أساسها؛ فإنَّ العاطفة تعني الحدس لأن كل شيء يقاس بالذوق والإحساس والشعور والفطرة والذاتية. . .

وحين يمارس الناقد النقد يتبادر إلى ذهنه وتقفز إلى

*) جامعية، العراق

مخيلته هذه الثنائية شاعرا كان أم أديبا، فماذا يفعل؟ هل يغلّب العقل على العاطفة أو يغلب العاطفة على العقل..؟!!

وإذا أراد أن لا يتخذ التطرف حلا في هذه الإشكال؛ فماذا عليه أن يفعل لكي يكون متوازنا بين الاثنين، العقل كمنطق والعاطفة كحدس. وبمعنى آخر ما الطريق المثلى لخوض غمار هذا الإشكال.. ؟

هذا ما شغل بال النقاد بدءا من قدامة ودعوته إلى تقنين النقد ومن الأصمعي ورؤيته الانطباعية في الحكم النقدي على الأشعار وانتقائها وروايتها...

و في وقتنا الحاضر ومع التطور الهائل في الاتجاهات والمدارس النقدية الحديثة نجد الناقد العراقي ما يزال في حيرة من أمره وهو يمارس العملية النقدية... هل تراه يتنكر لتلك المدارس والاتجاهات ويرفع لواء الحدسية والانطباعية ؟

من البديهي أن النقد انطباع وتأثر وإحساس وشعور وهو في الأول والآخر وبدءا ومنتهى حدس أو عملية يكون الشعور والوعي هو المهيمن وصاحب الكفة واليد الطولى.. وما تقوله المدارس والتوجهات عن التوظيف للمنطق والعقل ونكران الذات وتجاهل الحدس والعاطفة؛ لا يعني عنده شيئا بل هو رطانة او عقدة الخواجة التي طالما صار مناصرو الحدسية يلصقونها بمؤيدي ومناصري العقلية والمنطقية والموضوعية..

وإذا كانت الرومانسية والرمزية والسريالية مذاهب أولت العاطفة اهتمامها وجعلت للحدس مركزية مثلى في العملية النقدية؛ فإنه بالمقابل كان للكلاسيكية والواقعية والطبيعية دورٌ أساس؛ فقد جعلت للعقل دعامة محورية رئيسة في العمل النقدي وتركت العاطفة / الحدس كأمر ثانوي لا يأخذ بالحسبان ولا يعني شيئا سواء أوظفت العاطفة أم لم توظف....!! بل هي وباء ودمار إذا ما تسرّبت إلى النقد الأدبي ودخلت عنوة ومن دون شعور الناقد في كتاباته لأنها ستقلب موازين القوى ومن ثم تختلط النتائج وتضيع عمليتا الاستقراء والاستنتاج معا..!!!!!

وفي فضاءات النقد ونقد النقد، نلمح ما تقدم من صراع منهجي وتحدٍ نقدي بين الحدس والمنطق في كتابات الدكتور جلال الخياط، إذ يحتل هذا الناقد مكانة مرموقة في عالم النقد الأدبي في العراق لما قدمه من عطاء معرفي ثرّ، تمثل في ما قدمه من مؤلفات ودراسات وإسهامات لا سيما في كتابيه ﴿الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور﴾ (الطبعة الأولى 1970والطبعة الثانية 1985) و﴿المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته﴾ (طبعة أولى وثانية) واللذين كانا أثيرين لديه.. فضلا عن مؤلفات أخرى كـ﴿التكسب بالشعر﴾و ﴿الشعر والزمن﴾1975؛ و﴿المنفى والملكوت﴾، و﴿المتاهات﴾، و﴿الأصول الدرامية في الشعر العربي﴾؛ وقد كتب عنه باحثون كثيرون منهم : يوسف نمر ذياب وفائق مصطفى وفاضل ثامر وطراد الكبيسي وماجد السامرائي وروز غريب وخالد محيي الدين البرادعي وعلي جواد الطاهر وعبد الجبار عباس وغيرهم.

وقد كانت القراءة لدى الدكتور جلال الخياط هي المحطة الأولى في حياته، أما الكتاب فهو روائع الدنيا تأتي إليك وخلاصة تجارب المبدعين من البشر (1).

والقراءة لديه أيضا «نقيض الجهل والضجر والخيبة والنكد، إنها المبتدأ أو المسار والمآل نأت بنا عن أنفسنا أخرجتنا من ذواتنا حطمت نرجسيتنا أبعدتنا عن مآسينا فشغلنا بأحزان الآخرين ولم نرض بالاياب خاسرين وما انتهينا» (2).

وقد كان من المنادين بأن يكون للأدب العربي الحديث مكانة سامقة بحيث يضيف إلى مسيرة تاريخنا العريق ابتكارا وجدة وإبداعا؛ فيمنح حيوية وطاقة مستمرة ودائمة مع إيمانه بان التراث زمن متجدد.

وبالاقتراب أكثر من عالم الخياط النقدي يجد المتفحص في ذلك العالم فرصة مثالية في رصد الصراع بين المنطق والحدس وذلك من خلال الوقوف على منظوراته الذاتية للنقد ومنظورات النقاد لهذا الناقد معا من منطلق أن النقد عملية توالدية ذات نسق دائري تبدأ من النقطة نفسها التي تنتهي فيها.

فكيف نظر الدكتور جلال الخياط إلى العملية النقدية؟ وما النقد الأدبي عنده وما علاقة النقد والأدب بالشمولية والهدفية؟ وما دعوته إلى الايداع وما مواصفات الناقد؟ وكيف وقف من البنيوية والذاتية وعلاقتها بتوجهه النقدي؟ وكيف تعامل مع المغالاة والتناقض والموهبة؟؟

هذه الأسئلة وغيرها ستكون محور دراستنا إذ سننطلق منها إلى ما يكمل هذا العمل وهو نقد النقد الذي بني على ما كان من كتابات حول نقود الخياط لتكتمل العملية النقدية.

- 2 -

فضاءات النقد في كتابات الدكتور جلال الخياط :

ليس كل من يدعي النقد فهو ناقد، لذلك فرّق د. جلال الخياط بين الناقد وعالم النقد وأستاذ النقد فـ«النقد يجمع الموهبة والثقافة والتجربة والموقف المتميز من اللغة. . . وقمة الأدب مركب متخصص يعيد خلق النص بنص جديد قائم عليه. . . إبداع في طيه إبداع. . . خرج من الإيداع بإبداع مغاير صعب جدا. . » (3).

والمتجاوزون على النقد كثيرون ولو افترضنا أن إنسانا تعهد نفسه بالاطلاع والقراءة والتزود من الثقافة وواظب على ذلك عشرين حجة، ثم لما نضجت أدواته لوجد أن لديه القدرة أن يصير ناقدا وان يكون منظما يتبع منهجا واحدا في النقد. . . وإذا لم يكن الدكتور جلال الخياط تأثريا مزاجيا متقلبا لا ثبوت له في رأي أو موقف، إذن فما المنهج الذي اتبعه ؟؟ (4).

سئل الدكتور الخياط عن أسس النقد فحددها بـ«استجابة من المنشئين والمتلقين ـ ثقة المنشئ والمتلقي بالنقد الموجه البناء. . . . ورأى أن يستبد الناقد بصراحة متناهية وإخلاص وجد. . . وأن لا يفصل بين الشكل والمضمون في العملية النقدية ما دام النص كلا متماسكا. . . وتساءل أليس ما وصلت إليه القصة العربية والقصيدة الحديثة من مستوى جيد اليوم نتيجة مباشرة أو غير مباشرة لفاعلية النقد طيلة النصف الأول من القرن العشرين؟ (5).

والنقد عنده فن وإن كان إبداعا ثانيا يقوم على إبداع أول. . وإنّ الايداع والنقد الإبداعي محوران في الأدب إن تخلف احدهما انحسر الثاني وتضاءل. . وإن النقد الحديث وليد النقد القديم. . . وأننا نفتقر إلى مجلات ثقافية متخصصة للنقد أو صحف ودوريات تفرد للنقد مجالاته. . وآمن بأن التربية النقدية تفرض على الأديب أن يكون مبدعا لا أن يصبح مدير دعاية لنفسه باتخاذ النقد بوقا وتهريجا. . وإن ما كتب حول النقد يفوق النقد الحقيقي (6).

ودعا د. جلال الخياط إلى: إن الناقد لا يكون ناقدا ما لم يتبع ما اسماه (النقد الإبداعي) وهو عنده يعني «ضرب من الأدب أو ما أسماه أدب النقد» (7).

لذا كانت كتاباته النقدية تتخذ مسارا انطباعيا تأثريا فهو ناقد انطباعي والنقد انطباع وإبداع رافضا البنيوية والألسنية والأسلوبية والدلالية والمحايثة للمتن النصي. . . . . .

وقد اتخذت دعوته إلى الانطباعية شكل منهج محدد بعينه يقول : «نريد أن نفرق بين الدراسة والنقد في أن الأول عمل أكاديمي أو فردي صرف والثاني إبداع يندرج مع الأدب (8).

والنقد عند د. جلال الخياط أيضا موهبة شأنه شأن الشعر والقصة، لكن مشكلة النقد أن الموهبة لا تعطي ثمارها من غير ثقافة.. وأن الناقد الموهوب لا يستطيع أن يمثل مكانة نقدية بارزة ما لم يتسلح بثقافة منهجية ولا بأس من أن تكون أكاديمية..

لذلك كان طه حسين ناقدا موهوبا قبل حصوله على الدكتوراه وكان محمد مندور ومحمد النويهي وعلي جواد الطاهر وإحسان عباس نقادا موهوبين قبل أن يتأبط أي واحد منهم الدكتوراه وظل عباس العقاد كبيرا في النقد أو سواه بلا دكتور ولا أقل من دكتور ولا حتى شهادة ثانوية ولم يكن الجرجاني وابن حازم وابن طباطبا العلوي دكاترة» (9).

وقد أقر د.نعمة رحيم العزاوي للدكتور جلال الخياط بالموهبة في النقد التي ألهمته الأدوات في أن يتخطى المسلمات في عالم الدرس وينأى عن الجاهز من النظرات والأفكار.. فضلا عن الأصالة والجدة من ناحية الموضوعات التي لم تلفت قبله أحدا، كقوله إن في شعر المتنبي حقائق وأسرارًا لم تكتشف وتصحيحه لما شاع من أوهام في الدرس النقدي... (10).

وهو الذي أعلن صراحة أن الشاعر أحمد الصافي النجفي خارج على قيود الأغراض الشعرية المألوفة والمتداولة بعد أن قضى الخياط وقتا طويلا وهو يجمع نتاج هذا الشاعر... حتى صار على دراية بأساليبه ومضامينه الأدبية... وقد نشر مجموعة ضمت ما لم ينشر من شعره (11).

كما عدّ الزهاوي ناقدا وأن صفة النقد تقترن به وتلتصق به أكثر من أي شاعر آخر.. لكنه لم يفلح أو لم يحاول أن يطبق آراءه النقدية على شعره فلم يبتدع وزنا جديدا ولم يخرج على أوزان الخليل ولم يلغ القافية من شعره إلا في قصيدتين سماهما الشعر المرسل (12).

وقد غلب على كثير من تلك الآراء الأصيلة الجدة في التوجه الانطباعي.. لاسيما في نظراته للشعر كإبداع وفن... وطبيعة التعالق اللغوي والأسلوبي للدال والموضوع عند الشاعر لتتحقق مهمته كشاعر...... فكيف ذاك ؟

لقد رأى د. جلال الخياط أن الشعر وكالة أنباء ووسيط زواج ووسيلة طلاق ومروج لبضاعة وداعية لحقوق ووزير للعدل أو مقترح القضاء على الفقر.. وإن شعر الأعشى مثلا زوّج نساء سبعا وقام الشعر عند شعراء آخرين بمهمة وزير العدل وطرز مقالته بأبيات جميلة مختارة مازجا بين مختارات من الشعر القديم والشعر الحديث.. لكنه آمن أن النقد عاجز عن أن يحدد للشعر أو أي فن مجالات وموضوعات معينة ويبقى للمواهب تأثيرها وحسن اختيارها (13).

ودعا إلى قراءة الشعر قراءة تفهم وتدبر بوصفه كلا لا بوصفه أجزاء وقطعا مبعثرة فلا منفعة من «البيت الذي تقرأه بعيدا عن جو القصيدة العام وقد ضاع شعر وتبدد إبداع في خضم هائل من التجربة الدائمة» (14).

وهكذا فقد كان د. جلال الخياط من مؤيدي الوحدة الموضوعية لأن اهتمامه بالمضامين لا بالأشكال. فـ«اقتطاع جزء من قصيدة يميت فيه حيويته ويفصله عن جذوره كاقتطاع أي عضو من كائن حي، وحتى القصائد التي تفتقد وحدة الموضوع يجب أن تقرأ كاملة وأن يفكر الناقد بأحاسيس قائلها وتجربته ولا بد من علاقة تربط بين الموضوعات التي تناولتها القصيدة كإطار ينتظم أبياتها مهما تعددت أغراضها» (15).

ووحدة الموضوع يجب أن تتوافر في النص الأدبي وفي ذهن من يقرأ ذلك النص، لتتم عملية فهمه بصورة متكاملة وإن من شروط هذه الوحدة عند الشاعر أن يعبر عن تجربة معينة أو موقف محدد، وعلى القارئ أن يلم بالظروف النفسية التي أحاطت بالشاعر حين نظم قصيدته

لأن فريقا من القراء والنقاد لا يمكن أن يستوعبوا النص الأدبي كاملا لعجالتهم ولتشتت أفكارهم وأهوائهم ولخطأ تاريخي ساد طريقتهم في تناول النص الشعري (16).

وتأخذ الذاتية حيزا مرموقا في أحكامه النقدية وآرائه النظرية بما يجعلها تشط في بعض الأحيان فمثلا إن الأغراض الشعرية المعروفة كانت متماسكة ومتشابكة منذ فجر الشعر العربي؛ إلا أن اختفاء المديح أحدث اضطرابا في هذه الأغراض يكاد يعصف بها جميعا. وإن ما يلف قسما من شعرنا بدوامة عاتية ويعيق سبيل عالميته هو أنه كان في كثير من مظانه وسيلة وليس غاية وأنه لم يكن عملا خلاقا مبدعا إنما كان وسيلة لكسب مادي أو شهرة أو تثبيت وجهة نظر.. وإذا ما تجرد من هذا وذاك فهو أحيانا يعبر عن تأكيد ذات الشاعر المتهاوية وعن حرمانه الجنسي وتطلعه إلى أن يكون شهريار عصره.

وقد يتغاضى عن المنطق الحقيقي حين ينفرد بآراء قد يصدق عليها وصفها بالمتجنية والمجانبة للصواب أحيانا... مثل رأيه أن المديح لم يرتفع إلى مستوى المصدر التاريخي لكثرة مبالغاته وتكرار معانيه!!

ليوضح لنا أن فريقا من الشعراء مارسوه كوسيلة ولم تكن هذه الوسيلة مشرِّفة ولا يمكن أن تخلق للشاعر أعذارا... ولا ينطبق ذلك على آرائه وأحكامه بل يتعداها إلى الدعوات الصريحة بترك المدح وتخليص شعرنا العربي منه... وأن يتطلع الشاعر المحدث اليوم إلى طريق يشقه عن المدح والمداحين (17).

وقد تلقي به الذاتية في شراك الوهم والضبابية أحيانا، حين يرى مثلا أن «ثورة المتنبي كما يسمها هو- على المديح لم تمس جوهره في شيء إنما مست حواشيه وظواهره فقد كان أول شاعر جلس أحد ممدوحيه بين يديه... وبالرغم من قصائد المتنبي لا أستطيع أن أتفهم شخصية سيف الدولة ولا تبدو لي رؤيته إلا كريما شجاعا أبيا فاق الأنام قدرة» (18).

وحين علل سبب المدح عند المتنبي وجد أن «أبا الطيب المتنبي كان يحس بالمهانة أحيانا فيمتدح في أماديحه ويثني على نفسه ويفخر بها ويغمز من قناة الممدوح أو يهينه» (19).

لذا فإنه يرى أن المتنبي لو لم يتخذ من الشعر وسيلة للتكسب لحصلنا ربما على قصائد جديدة في مجالات أخرى أو ملاحم رائعة في عالم الفروسية والحرب أو أبيات في التأمل الفلسفي أوحت فيما بعد إلى شعراء كالمعري قبسا من الأفكار الفلسفية (20).

لكنه غالى في مسألة التكسب فـ «المتنبي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس مازال ثائرا على المديح.... وخرج من السجن فهام على وجهه يمدح من هب ودب حتى أنه مدح علي بن المنصور الحاجب بقصيدة فأجازه عليها بدينار كما فعل شعراء آخرون». (21)..!!؛ ولا ينطبق هذا الأمر على نظرته للمتنبي وحده فقط..

وهو لا يتورع وبسبب ذاتيته عن مناقضة بعض أطروحاته فمثلا ذكر أن المديح والهجاء قد أسهما في تطور الشعر العربي إذ قال: «هؤلاء الشعراء الذين أسرفوا في المديح... قد يأتون بالقصيدة الجيدة في الهجاء والمديح بالنسبة لمقاييس عصرهم وما اشتهر أمرهم إلا لأنهم أكثروا من هذين الغرضين» (22).

ثم قال في موضع آخر مفندا ما سبق: «يمكننا أن نلاحظ بسهولة أن قصائد المديح تفتقد الأصالة ولا تتميز بطابع خاص في كثير من الأحيان...» (23)؛ وعلل ذلك بالوقوف على الأطلال فقد هاجمها أبو نواس ثم عاد فبدأ أماديحه بها.

ثم عاد وفند فائدة المديح فقد أثرت التجزيئية في فهم الآخرين لقصائدهم واستقلال البيت في القصيدة للقرار الذي توقعه القافية ووهج الذهب الذي يأخذ بالأبصار إلا أنهم لم يحاولوا أن يدرسوا شخصيات ممدوحيهم بعمق ويبرزوا النواحي الخاصة بهم وبأفكارهم ومشاعرهم

فكرروا المعاني القديمة من أن الممدوح كريم معطاء شجاع وفيّ نبيل، ولم يتطور المديح إلى عمل فني أو قصصي أو ملحمي مثلا أو إلى دراسات نفسية أو إلى أخبار تاريخية نستعين بها في تفهم الممدوح والتعرف على عصره (24).

والذاتية في النقد سبب في ملاحة بعض الآراء وطرافتها عند د. جلال الخياط من ذلك أنه حين درس تعامل الشاعر مع المرأة وجد أن «موقف الشعراء من المرأة كموقف النقاد العباسيين من القصيدة حين درسوها بيتا بيتا.. جزأوا شعر المرأة وقطعوها أشلاء، فهل تصح التجزئة في الحكم الجمالي على مخلوق أو إبداع من مخلوق؟ لا اعتقد أن أحدا يقر التجزئة مبدأ.. ولكن الشعراء لا يعترفون بهذه الكلية حين يتحدثون عن المرأة... فهم في أكثرهم مولعون بالتجزئة» (25).

ومن ذلك أيضا تساؤله هل أعجب شاعر أو غير شاعر بامرأة سوداء..!!!! فهل التفرقة العنصرية أوغلت عندنا في الوعي واللاوعي ؟؟!!. (26).

و لا يجد في موضوعات الفراق والرحيل والوداع نفعا إذ «ليس من السهل أن يستجدي المهاجر إقامته ووجوده في أرض غير وطنه.. وبلده أصبح دائرة مغلقة لا ينفذ منها ولا إليها أحد..» (27).. رافضا ما تعارف من اصطلاح أدب الداخل وأدب الخارج إذ يتساءل «وبعد ذلك كله: ما معنى أدب الداخل وما معنى أدب الخارج أو أدب ألما بين : نُفينا في الداخل وفي الخارج وقبل الولادة وبعد الموت» (28).

ولا يتوانى عن تأكيد أن هذه الآراء قد تفتح الآفاق للدارسين أن يتوسعوا في البحث في بعض تلك المظاهر من أيام الجاهلية حتى نهايات القرن العشرين (29).

ومن أهم مواقفه النقدية قاطبة موقفه من البنيوية التي نبذها وإن لم يسمّها علنا أو لم يصرح بذلك.. فقد رفض أن يكون النقد علما مثلما أن الأدب ليس علما وأن النزعة العلمية شاملة لكنها ليست كلية... مؤكدا أن المعرفة هي أبدا منقوصة بحكم كونها خاضعة لسلطة النقص والنقض في كل حلقة من حلقاتها على مر العصور... (30).

والأدب موضوعه متغير ومتطور من بيئة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر رافضا التقنين والتقعيد للنقد بقوانين واقيسة وأرقام ومعادلات، فالنقد ليست له قاعدة ثابتة واحدة وانه لا يبقى على حال ولا يستوعبه نمط ولا يحتويه قيد وتظل قضايا النقد تحمل معها قدرتها على المناقشة والرد والإضافة والحذف.. (31).

ولعل سبب خوضه في هذا المضمار عائد إلى استقرار توجهه النقدي على الانطباع في الابداع، لاسيما إذا علمنا أن مؤلفه (المتاهات) جاء بعد عشرين عاما من الكتابة في حقل الانطباع؛ وحين أحس بالتطورات الهائلة التي شهدتها عوالم النقد حاول أن يدلي فيها وأن يخوض غمارها ويدخل مخاضاتها لعله يستطيع مواكبة أوارها والإسهام في صيرورتها.

ورأى النقد عملية تتراوح بين العلم والفن معا؛ وأن العلم ملاذ الإنسان في تحقيق ما يطمح إليه في رحلة سعى من خلالها إلى الهيمنة ومعرفة المجهول.. لكنه رفض أن يكون العلم شعار النقد مستغربا من الذين يدعون إلى العلمنة، ثم يعودون ويلغونها «خاضعين لثنائية العقل والإحساس وليس بوسعهم أن يلتزموا واحدا منهما» (32).

ودعا إلى أن يكون النقد على أنواع لا تخرج عما اسماه «الجانب الإبداعي معتمدا على تقسيمات متبعة للنقد كنقد عملي انطباعي ونقد أكاديمي ونقد بنيوي لساني ونقد إنشائي...(33).

وهو من دعاة النقد الانطباعي لأن النقد نقد الحياة كلها ولأنه واسع سعتها.. محاولاً أن يتذكر أمثلة من هذا النقد الذي أسماه إبداعا أو أدب نقد مقرباً معناه من غير المجال الأدبي فاكبر نقاد الثورة الفرنسية هو ستيفنْ زفانك

في روايته ماري أنطوانيت.. وما قرأه عن جبران ونقد ميخائيل نعيمة ومالك بن الريب ومأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور.. فكلها نقد إبداعي... وقد آمن يقينا أن كل كتابة إنشائية هي نقد وكل موضوع فيه ثراء فكري هو مادة لأدب النقد أو النقد الإبداعي..!! متخذا من النقد جنسا أدبيا؛ متوسما بما فعله رولان بارت حين ألغى كل إنجازاته المهمة السابقة في عالم النقد ولم يسمها بنيوية منتهيا إلى أن على الناقد أن يمنح نفسه للكتابة... وأن يتحول بدوره كاتبا و يصبح النقد ممارسة للمعنى.. (34).

لكن هل الإبداع عنده يعني التقليد والاتباعية ؟!

الجواب كلا؛ ففي مقابلة معه وصف كلا من الإبداع والإتباع كالآتي «الإتباع مطلق عام مهتد إلى الماضي والابتداع مقيد بلحظة وجوده ليخترق المستقبل ذاك جزء مستلب قلق وهذا كلٌ إن تفرقت فيه الأجزاء أنهدم».. (35).

ورفض استخدام مصطلحي التقليد والتجديد لأن معادلة الابتداع والإبداع سوف تلغي مقولات مماثلة تتسع وتشيع حين تطغى موجات من التكرار والتناسخ وضمور الإبداع (36).

ولم يصرح الدكتور جلال الخياط أنه مع الجديد أو هو ضده نقديا.. فهو يشعر بنوع من المتاهة والضلال إزاء التدفق الهائل للبنيوية وما بعد البنيوية وإن لم يسمها علنا في كتاباته كلها وأنه «بعد التدفق لموجات النقد الحديثة الوافدة التي بدت طاغية وحركت فكرا وأدت إلى ترجمات ومؤلفات وبحوث..؛ عادت الحياة إلى تلك المتاهة بتوهج جديد واشتد الرأي ونقيضه بين العلم والفن»(37).

ولعل هذا ناتج من شعوره أن النقد متاهة، فهو لا يلزم منهجا محددا بعينه ولا يجمع بين المناهج السياقية والنصية..!!!!

لكن هل يعني هذا أن انطباعية الخياط وذاتيته في المسار المنهجي قد أوصلته إلى منهج تكاملي توافقي داخل العملية النقدية بتوازٍ وتوازن مثالي ؟؟

لقد تطرق في دراسة له عنوانها (من قضايا النقد الأدبي في العصر العباسي) إلى قضية عفوية النقد والقراءة وكان متحيزا إلى الانطباعية.(38)؛ إلا أنّ فكر جلال الخياط الانطباعي لم يتنكر للموضوعية تماما، ولذلك فإنه لم يغلب المضمون على الشكل دائما ولم يتطرف كراديكالي يميني ولا كليبرالي يساري.

ولهذا راح يفرق بين مراحل القراءة في العملية النقدية إذ «أن عملية استيعاب القصيدة القديمة لا تتيح وقتا للتأمل الآني فأمام المتلقي فرصة واحدة للسماع ولكن بالقراءة يمكن أن يخترق النص مرات ومرات وأن يتنامى الاندماج به وكلما زاده قراءة ازداد فهما واكتشف شيئا جديدا حتى إذا جاءت نظرية القراءة وجدنا من يؤكد أن المتلقي يعيد إنتاج النص من جديد... وتبدو للقارئ مكانة سامقة لا تقل عما يتمتع به المبدع (39).

ووقف تارة مندهشا متعجبا وتارة مستقرئاً ومعقبا ومقتنعا بأن تلك المواكبة والتطورات في عالم النقد هي متاهة أو متاهات.. ترى لماذا لا يصرح بأن كلامه في المتاهات موجه نحو البنيوية ودعاتها ؟؟

أتراه يوافق الباحث د. إبراهيم السامرائي مقته وحنقه على دعاة البنيوية.. ؟؟ ثم أليس من حق النقد كعلم أن يتطور ومن حقه كفن أن يبتدع ؟؟ فلماذا متاهة؟ ولماذا التيه والتخبط؟ أبسبب غياب التأصيل والريادة أم بسبب العشوائية والترجمة الحرفية أم بسبب الجدة والحداثة؟ (40).

ومن قضايا النقد التي دخلت المتاهة أيضا شعر التفعيلة وكذلك قضية الايقاع وأوزان الخليل وقضية التلقي.. فلماذا يا ترى عـدَّها متــاهة ؟! وكيف تعامل معها؟؟ !!

لقد كان لموضوع الايقاع الداخلي والخارجي اهتمامٌ

قاده إلى أنه ليس من ابتداع المحدثين فقد وقف ابن الأثير عند النثر والذي وجد أن فيه إيقاعا أيضا. . وأن د. إحسان عباس أكدّ أن الشعر مقيد والنثر مطلق واجدا أن أصحاب قصيدة النثر قد تحرروا من الأوزان وتكرار الأبيات، وأن قيام هذا النوع من الشعر على مبدأ إيقاع الفكرة قد حرره من مبدأ البيت ومن جزئية التعبير والموسيقى التقليدية. . وقد تعد قصيدة النثر شعرا إن نجحت في أن يكون لها إيقاع داخلي لفظا ومعنى يقوم على موهبة عالية لأنها تلغي أو لا تعترف بالايقاع الخارجي أي أنها تصنع إيقاعها بذاتها (41).

وعلى الرغم مما تقدم من آرائه؛ فان د. جلال الخياط يبقى ناقدا شموليا فهو يجمع بين الموروث والوافد من النقد ويلم بأعلام النقد الغربي جنبا إلى جنب أعلام النقد العربي مع إلمامه بأدب الغرب والشرق ممتلكا حسا مقارنا موازنا ومؤمنا بالشعر إيمانه بالنثر (42).

هذا من ناحية الممارسة النقدية أما من ناحية الممارسة الأكاديمية؛ فإن د. جلال الخياط كان أستاذا جامعيا بمعنى الكلمة فقد كان يرفض أن يرجع الأستاذ الجامعي طلبته إلى كتبه لأن في ذلك إلزاما للطالب بذلك الكتاب وبآراء الأستاذ؛ إذ يقول: «أنا ارفض ذلك تماما فليست الدراسة الجامعية تنجيحا بتحفيظ ولا الطالب الجامعي صدى يردد ما قاله أستاذه دون نقاش وبما أنه تحت وطأة الدرجة والامتحان فإنه سيلتزم بهذه الآراء حتى ولو كانت خاطئة ويلغي شخصيته وتفكيره ورأيه الخاص. . . والجامعات لم تنشأ لتروج كتب هذا الأستاذ أو ذاك. . والأستاذ الحقيقي هو الذي يرجع طلبته إلى المكتبة برمتها بكل ما تحتويه من مصادر حول الموضوع الذي يعنى بتدريسه وقد تكون لديهم آراء كثيرة ووجهات نظر متباينة تطرح في المحاضرة وتناقش ثم يترك للطالب المجال ليرى رأيه فيها ويحدد موقفه الشخصي (43).

ولعل من المفيد أن نذكر بعضا من آرائه النقدية القيمة التي كان له قصب السبق في طرحها:

ـ طه حسين ومحمد مندور أديا دوريهما ومضيا.

ـ إن وضع المثال في الشعر والنقد والقيام بالمقارنة إحباط وشل للقدرات والمواهب.

ـ التكامل الأدبي يعني أن يقوم نص جديدٌ على فكرة سابقة أو أسطورة شائعة أو حدث تاريخي أو أن يقوم النص الثاني على نص أدبي أول فينشأ لدينا النقد المبدع الذي هو نوع آخر من الأدب. .

ـ الدعوة إلى رفض التجزيئية في النقد الأدبي (44).

ـ الخروج من محنة الشعر الكبرى يكمن في الدراما.

ـ النماذج الزهاوية والرصافية لم تصمد أمام الرواد إلا إن المسألة اختلفت مع الشعراء الشباب.

ـ الدعوة إلى إصدار مجلة للنقد الحديث.

ـ الشعر العربي الحديث بدأ بعد الحرب العالمية الثانية لأنه جعل التجديد على يد السياب والبياتي (45).

وقد يكون من اللافت للنظر أن الدكتور جلال الخياط كان من المبشرين بأثر المتلقي في النقد وأن هذا الأثر أو الدور قد عرفه الشعر القديم؛ فقد كانت هناك اتجاهات تشير إلى اهتمام الشعراء بالمتلقين واحترام أولئك لهؤلاء. . وإلا لماذا كان زهير بن أبي سلمى ومن شابهه يخشون الخطأ. . ويبقون النص حولا عسى أن يكتشفوا فيه ضعفا لا يليق بهم وبمتلقيهم ؟

و يظهر من هنا دور المتلقي وصلابة النقد في تبرئة النص المقدم إليه من العيوب قبل ظهور نظرية التلقي وما إليها بزمن بعيد (46).

كما أن من آرائه التجديدية أيضا «أن الرفض المطلق للماضي لا يمكن أن يبرره منحى أو اتجاه فكري ولا يمكن إلغاء الحاضر الكلي والعيش في الماضي. . . وان التراث عملية مستمرة عبر الماضي والحاضر والمستقبل وأي قطع زمني في هذه العملية دليل على معاداة التراث

والوقوف ضده وشل حركته باسم الحفاظ عليه والحرص على معطياته (47).

أما عن آرائــه في التلقــي وموقع المتلقــي وأفق التوقع وجماليته؛ فقد كانت له وقــفات جريئة وعفوية لدور التلقي وجمالية التلقي والقراءة والقارئ في العملية الإبداعية.. لا سيما هذا الأخير الذي وجده قد أضر بالشعر لا سيما مقولة (لكل مقام مقال ومطابقة الكلام لمقتضى الحال..) فلماذا ؟

لقد حاول أن يعلل ما تقدم بأنه «يكرس التكسب ويربط لاوعي الإبداع بوعي القائل للمقام وملاءمة المقال له و تشكيل الشعر طولا وعرضا على مقاسه ولا قدرة غالبا لدى متبني هذا الحكم سوى الموقع الذي يشغله الممدوح فإذا ما عزل اختلف مقامه وأدى هذا إلى أن يتغير مقال الشعراء أو يتلاشى أو يزول أو ينقلب ذما وتجريحا» (48).

وقد رأى د.الخياط أن مكانة القارئ ازدادت مع بروز الشعر الجديد (الحر) أكثر من شعراء الإصلاح ولم يعد للخطابية والشفاهية أهمية فقد حلت محلها مناجاة الشاعر لمتلقيه على الورق، على الرغم من أن هناك شعراء يضطربون بين السماع والقراءة.. واجدا أن المستوى الحضاري والإبداعي بدأ بالاهتمام بالمتلقي (القارئ الذكي النقّاد) الذي كان دوره من قبل ينتهي بالتأوه أو التصفيق (49).

لكن مع كل ما تقدم فقد شكلت قضية التلقي متاهة عند د.جلال الخياط.. فلماذا ياترى؟

لعل سبب ذلك مرده إلى اعتقاده أن «قضية التلقي وتباين الاهتمام بين المبدع والنص والمتلقي قديمة حديثة لم يتم فيها تغليب أحد الأقطاب الثلاثة بعد، ولم يتوصل باحث إلى توازٍ دقيق قائم بينها ويبدو أن نظرية التلقي تريد أن تثأر لإهمال أصاب المتلقي دهورا، فجعلته يعيد إنتاج النص وينافس المبدع أو يزيله ويعود ثانية لقضية: لمن يكتب المبدع وهل يتخذ المضمون سمتا واحدا أو يتباين باختلاف متقبليه ويتجدد باكتشافهم أشياء مغايرة فيه؟ متاهة يحددها ويبوبها ويقدمها إلينا النقد الحديث هدية رائعة» (50).

وإن الحديث عن القضية أو النظرية وإن لم يسمـها قائمة على استنتاج سطحي وليس على دراسة معمقة وأن ألفاظا مثل (موت المؤلف مركزية النص فاعلية المتلقي) كانت تبدو وكأنها فواصل بين منهج وآخر.... ولا يريد الخياط أن يعترف أنه ناقد تقليدي يغلّب الرؤية السياقية على الرؤية الداخلية.

وفي جانب ذي صلة جعل الخياط من المتلقي مقياسا لحيوية النص الشعري التراثي، إذ تكمن «حيوية الموضوع الشعري التراثي في أنه لا يغيب عن ذائقة المتلقين لأن حيويته بديهية وإن انتهى قبل أكثر من أربعة عشر قرنا: البكاء على الأطلال الموضوع الخالد الذي يحتوينا ويحزننا ولا من حبيب ضائع في الصحراء ولكنه ضائع في الإيهاب يتلاشى في الخلايا ولا تندثر وفي الذكريات ولا تزول» (51).

وعن أفق التوقع وعلاقته بمقتضى الحال وجد «أن مقتضى الحال يكاد يقضي على لحظات الإبداع بلا وعيها المنتج لأن هذه الحال ستظل بإزاء الشاعر شاخصة شاهرة سلطتها عليه؛ فيطابقها الكلام بعملية منطقية عقلية واعية انتهازية تتوخى الربح فالشعر هنا ضرب من التجارة» (52).

-3-

كتابات الدكتور جلال الخياط وفضاءات نقد النقد :

لقد شكلت كتابات الدكتور جلال الخياط ميدانا رحبا للنقاد العراقيين والعرب لما حملته من أفكار جريئة وأطروحات ريادية وتحليلات فكرية ورؤى عملية للشعر

والنقد معا؛ إذ عمد النقاد إلى استقراء تلك الكتابات وتحليلها وسبر أطرها وفهم مستويات تركيبها، وبنائها من أجل الوقوف على طبيعة التوجه المنهجي وآليات البناء النقدي عند الدكتور الجلال الخياط؛ سواء أكانوا مؤيدين و موالين أم كانوا مخالفين و مفندين. .

ومهما يكن من أمر الاختلاف أو الاتفاق في الرؤى والأفكار؛ فإنَّ تلك الكتابات حركت عجلة الابداع النقدي وما بعد النقدي، ووضعت حجر الأساس لهذا التخصص النقدي المهم وباختلاف مستويات أولئك النقاد ومواهبهم وإمكانياتهم. . . وسنحاول أن نقف عند ما كتبه بعض أولئك النقاد حول كتابات د. جلال الخياط النقدية، بدءا من كتابه الأول (الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور) الطبعة الأولى 1970؛ وانتهاءً بكتابه (جنون الشعر) الذي طبع بعد وفاته. .

ونبدأ أولا مع كتابه (الشعر العراقي مرحلة وتطور) الذي استقطب اهتمام النقاد آنذاك؛ إلا أن الطبعة الثانية للكتاب حظيت باستقطاب واهتمام أكثر مما حظيت به الطبعة الأولى نظرا للتغيير الذي أحدثه المؤلف في هيكلية الكتاب بفصوله ومباحثه.

وقد أشار الباحث طالب مهدي الخفاجي إلى أن الطبعة الثانية للكتاب مختلفة تماما عن الطبعة الأولى الصادرة عام 1970، بسبب الإضافات. . وقد أعطى استعراضا لفصول الكتاب ومحتويات كل فصل وبيّـن كيف أن المؤلف فضّل مصطلح (الشعر الجديد) على مصطلح (الشعر الحر)، معرجا على دراسة لفاضل ثامر حول الكتاب نفسه في كتاب (مدارات نقدية) (53).

وكتبت سهام جبار عام 1986 دراسة عن الطبعة الثانية للكتاب عينه، ذكرت فيها أن أكثر فصول هذه الطبعة جديدة لا علاقة لها بالطبعة الأولى وأن المؤلف قد بدأ تأليفه عام 1960 ومن ثم نشره عام 1970. . لكن وبعد ربع قرن على نشر الكتاب استجدت أمور وظهرت آراء وتغيرت مواقف وزال انفعال. . ومن ثم ما عادت الطبعة الأولى ترقى إلى ما يريده لها من تماسك لذلك شرع الباحث بإعادة التأليف. . !!

وقد كانت عملية الإعادة تلك أصعب من كتابة موضوع جديد، نظرا لرغبته في أن تثير لدى الشعراء نواحيَ خاصة تفردوا وتميزوا بها وقد انتهت ناقلة عن المؤلف قوله : «سررت بما أنجزته في الطبعة الثانية التي لا أتوقع أن تجوز عليها طبعة ثالثة» (54).

وقدم الناقد فاضل ثامر نقدا لكتاب (الشعر العراقي مرحلة وتطور) مهتما بتحديد الدكتور الخياط لدلالة المصطلح الحديث على الشعر العربي. . مسجلا على المؤلف أنه قد ارتكب خطأ جسيماً باعتماده المطلق على التحديد الزمني لمدلول المصطلح الذي لا يأخذ بنظر الاعتبار السمات الفنية والمعنوية للتجارب الشعرية التي تنتمي لهذا المصطلح إذ بات من الممكن إضفاء صفة الشعر الحديث على أشد أنماط الشعر تقليدية وتخلفا التي ظهرت وما تزال تظهر في ساحة الشعر العراقي وهو أمر يفرّغ المصطلح من جوهره الحقيقي ويحيله إلى مدلول تاريخي بحت لا يحمل أية دلالة نقدية معينة كما يثير أمام النقد الحديث مشكلات جديدة لا يمكن الفكاك منها (55).

وقد ألصق فاضل ثامر صفة التقليدية بالدكتور جلال الخياط وذلك لأنه آثر مجاراة الباحثين الآخرين في تقسيم تطور الشعر العراقي إلى مراحل ثلاث. . . وإن كان قريبا إلى حد كبير من التقسيم الذي طرحه عبد الجبار البصري في دراسة نشرت عام 1957. .

لكنه ناقض نفسه في هذا الشأن؛ فتارة يرى د. جلال قد عني بالتقسيم الزمني وأهمل الملامح الفنية؛ وتارة يرى أنه حاول طرح تقسيم للمراحل يعتمد إلى حد ما على استقراء أهم الملامح الفنية التي تسمها دون التقيد بتقسيم زمني أو تاريخي (56).

كما أولى الأستاذ فاضل ثامر مسألة المنهجية اهتماما ملحوظا، واجدا أن الدكتور جلال الخياط كان مدركا بوعي لهذه المسألة لأنه كشف في المقدمة عن خطته المنهجية، وأنه آثر لسهولة البحث تقسيم الشعر العراقي إلى مراحل ثلاث. . كما أنه خصص سطورا باهتة وغير مجدية للتعريف الموجز بعدد آخر من شعراء هذه المرحلة على حد قول فاضل ثامر؛ وأضاف «إلا أن أحكامه لا تمتلك أساسا يدعمها فنحن لم نكتشف تلك السمات المشتركة بين تجارب شعراء يختلفون لغة ورؤية وتجربة كالصافي النجفي وحسين مردان والجواهري، ويبدو لنا أن الباحث إنما كان يجاري هنا الدكتور داود سلوم الذي سبق له وأن استخدم مصطلح المدرسة المستقلة أو المدرسة الذاتية للحديث عن عدد من الشعراء كان بينهم حسين مردان أيضا» (57).

ولم تكن الرؤية المقارنة ببعيدة عن فاضل ثامر وهو يتناول بالنقد كتاب (الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور) فقد قارن بين كتاب الخياط السابق وكتاب علي عباس علوان (الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج) 1975؛ وأنهما «يلتقيان في المظهر ويفترقان في الجوهر افتراقا كبيرا: منهجا وتناولا وتبويبا بينما يثيران مشكلات النقد الأكاديمي». (58). . . . لكن كيف ؟؟!!

لقد أشار الباحث فاضل ثامر إلى بعض تلك المشكلات ومنها :

1) تناولهما لفترة زمنية واحدة.

2) عنايتهما بتجربة شعراء النصف الأول من هذا القرن المتمثلة في تجارب الزهاوي والرصافي والكاظمي والشبيبي والجواهري... لكنه -وعلى الرغم مما تقدم- لم يخفِ إشادته برصانة الخياط وتركيزه ففي «الوقت الذي يلجأ فيه الدكتور الخياط إلى أقصى درجات التركيز والإيجاز دون أن يغفل محاولة إيجاد الذرائع والمبررات لذلك الإيجاز الذي غالبا ما يخل بالبحث سعة وعمقا نجد أن الدكتور علوان على العكس من ذلك تماما يمنح نفسه الحرية الكاملة للاستطراد والتوسع الزائدين في بعض المواطن التي لا تتطلب ذلك» (59).

كما قارن بينهما من ناحية :

1) المصطلح النقدي

2) التصنيف والتقسيم إلى عصور أدبية. .

3) اتجاهات نقدية وقتية. . منتهيا إلى أن الدكتور جلال الخياط قد وفق في تحديد مدلول المصطلح الذي يتعامل معه وهو مصطلح الشعر الحديث. .

هذا إذا علمنا أنه كان قد رأى أن هذا التحديد الاصطلاحي قد جاء استدراكا تاليا في مرحلة لاحقة من مراحل إعداد البحث. . كما لاحظ مفارقة أخرى هي اقتصاره الكلي على دراسة المحاولات التجديدية لشعراء الشعر الحر ولم يحاول دراسة التجارب الشعرية الأخرى التي لا تنتمي للشعر الحر. . . وأنها كانت متزامنة مع حركة الشعر الحر. . كما وجد أن وضع حسين مردان مع الجواهري والنجفي ضمن (المدرسة المستقلة) هو الذي جعل مصطلح (الحديث) غائماً عنده (60).

وأشاد الدكتور علي حداد حسين بالناقد الدكتور جلال الخياط معرجا على ما ألفه من عدد كبير من الدراسات والمقالات والمناقشات التي توزعتها مجلات وصحف عربية ومحلية وإنها لو جمعت لشكلت إضافة أخرى لجهوده الدائبة في النشر والتأليف ومنها كتاب المنفى والملكوت. .

وأنه في حقيقته متابعة جادة للنص الإبداعي تتأمل عوالمه وتحاوره وتستخلص منه رؤية وموقفا من خلال مشاركة وجدانية تتواصل حد الاندماج مع النص الشعري. . وهي قراءة متأنية تخص مؤلفه وتستجيب

إلى مكونات معرفية عبر مسار طويل من التتبع والمعالجة والتأمل في ما حواه النص وحده..

وذهب علي حداد حسين إلى أن الطبعة الثانية لكتاب (الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور) هي إعادة تأليف ومناقشة مستفيضة لأفكار جلال الخياط وقناعاته التي لابد أن يكون قد جرى عليها تغيير بعد ثماني عشرة سنة من تقديمه لها؛ فأضاف فصولا عن شعراء لم يتوقف عندهم سابقا وأضفى على فصول أخرى ما استجد لديه من وعي وتجربة وأفكار..

ويمكن أن نحصر أهم النقاط التي عالجها علي حداد حسين في نقده لجلال الخياط ما يأتي:

1 ـ المناداة التي أطلقها جلال الخياط بضرورة تجاوز القصيدة الغنائية إلى آفاق القصيدة الدرامية.

2 ـ ضرورة النظر إلى النتاج الإبداعي بوصفه حالة متصلة فلا ندرس بيتا ونترك القصيدة (61).

ونقف الآن عند كتابه الثاني (الشعر والزمن) الذي صدر عام 1975.. ونال اهتمام النقاد العراقيين والعرب ومنهم الأستاذ خالد البرادعي الذي كتب دراسة عنوانها (الشعر والزمن والبعد الواحد في النقد) واجدا أن الدكتور جلال الخياط وعبر عدد مركز ومكثف من الدراسات النقدية التي جمعت فيما بعد بكتاب صدر عن وزارة الإعلام العراقية قد حاول أن يوجد بعدا خاصا في مسارات الفكر النقدي وذلك البعد هو الزمن وقيمته لدى الشعراء..

كما سعى جاهدا إلى أن يؤطر هذا البعد بنظرية متكاملة في النقد؛ مثلما فعل كثيرون في دراساتهم عن تفسير الأدب من وجهات نظر متعددة كعلم النفس والرمز والأسطورة وغيرها....

وعلى الرغم من أن ناقدنا الخياط استطاع أن يستجمع أفكاره بوعي ويخوض متسلحا بنظريته في أعمال شعرية قديمة وحديثة ليستخرج الكنز الذي يتحدث عنه طويلا.. إلا أن البرادعي رأى في نظرية الخياط الزمنية في النقد؛ أنها ذات بعد واحد..!!

ولا شك أن هذا الاستنتاج حاصل كما يرى البرادعي من أن الناقد جلال الخياط لم يتعرض لأي عنصر من عناصر القيمة الجمالية في أي عمل شعري تعرض له، بل اكتفى بالبحث عن عنصر واحد هو الزمن من ناحية قيمته ومساره وإحساس الشاعر به خلال عمله الأدبي..

واهتم الناقد خالد البرادعي بعرض فصول الكتاب واصفا إياه بالمهم والجديد ومعتمدا طريقة في النقد سماها (ذات النظرية أو البعد الواحد).. التي اعتمدها الخياط وهي نابعة من أن الناقد قد أسقط كل الخصائص الجمالية والفنية من العمل المنقود في أثناء البحث عن دعائم لنظريته.. وهي طريقة جيدة لأنها تشبع النظرية درسا وتحليلا، فالناقد الذي يعتمد علم النفس كمدخل إلى النقد يتحول المبدع بين يديه إلى مريض يشغل فيه مباضعه للبحث عن مكونات ذاته.... والذي يبحث عن الحادثة التاريخية يتحول العمل أثناء بحثه عن البعد الزمني في الشعر إلى عمل تاريخي؛ لأنه تغاضى عن فرز الجيد والرديء من الشعر مقابل البحث عن الإحساس الزمني.... ثم يضيف «وكم كنت أتمنى لو اعتمد الدكتور الخياط منهجا نقديا متكاملا يكون البعد الزمني فرعا من فروعه وبذلك يكون عمله إضافة نوعية إلى النقد من خلال إضافة النظرية الزمنية عليها» (62).

وعرض الناقد يوسف نمر ذياب كتاب (الشعر والزمن) على طاولة النقد.. وأن فصول الكتاب قد توحي ببحوث نقدية لموضوعات أنهكتها الدراسات الكلاسيكية وهو كثير ونحن نطمح بالأكثر.. آملا من الباحث أن يثني بدراسة ينطلق منها مما جاء به كتابه (الشعر والزمن)؛ لكنه أخذ على الباحث تكثيف بعض الفصول...

ولهذا السبب فإنها لم تستطع أن تضع ملامح واضحة لرؤية الشعراء الذين تناولهم إلى الزمن.. وهذا ما أضاع على الدكتور جلال الخياط حسب اعتقاد الناقد فضائل انتباهات ذكية وواعية بثها في أثناء العرض.. وأن فهمه للصنف الأول من الشعراء اللاوقتيين فهم ذو وجه واحد أبان للمؤلف عن وجه آخر منه في بحثه عن (زمن النواسي)... لكنه استدرك المسوّغ لهذا الفقد أو الضياع أن المؤلف في فصوله عن الشعراء والعصور لم يلتزم رؤية تصنيفية منهجية؛ فكانت استشهاداته الشعرية تكشف أحيانا عن أنه انتقائي في إيرادها..

وزعم الناقد يوسف نمر ذياب أن الدكتور جلال الخياط في (الشعر والزمن) قد طلع علينا بكتاب نقدي متميز يجمع بين المنهجية في البحث والحس النقدي الناقد ببعديه : الذوق والذكاء..

ولهذا فإن الخياط حسب رأي الناقد قد تجاوز كثيرا من الكتابات والكتب النقدية التي تضطرب فيها الفِكَر وتتزاحم في سطورها الاقتباسات وتحفل بالبديهيات، فلا يخرج منها القارئ بطائل أو لا يكاد....... وانتهى إلى دعوة القراء والمهتمين بالأدب إلى مراجعة الكتاب ونقده... (63).

وتجدر الإشارة إلى أن الناقد يوسف نمر ذياب وبعد مرور عشر سنوات تحديدا عاد إلى تناول الكتاب من جديد ولكن بحماس أقل واجدا أن الكتاب قد طغى عليه الاستشهاد بالمقطع أو البيت الشعري وأن ألفاظ (الزمن واليوم والغد والساعة) ملتبسة؛ وموضوعة الزمن متشعبة يتطلب من النقد الأدبي أن يستعين برؤى مختلفة إلى الزمن كالرؤية الفلسفية والرؤية النفسية والرؤية الميثولوجية (64).

ويقودنا نقد جاسم العايف لكتاب (الشعر والزمن) إلى حقائق منطقية ورؤى فكرية موضوعية بعيدة عن الذاتية والانطباعية.. فقد كتب عن (الشعر والزمن) من خلال طرح فكرة التواتر الزمني الذي مس حياة الإنسان في مختلف العصور خاصة في النصف الثاني من هذا القرن وقد جاهد لأن يجد الانعكاسات المتناسبة مع نظرية للزمن وماهيته في عالم الأدب عامة والشعر بشكل خاص وهو بهذه المحاولة قد وقع أسيرا للنظريات المثالية والأفكار المجردة والشكلية التي تجد في الزمن شكلا من الانفعالات الذاتية.. وهو بهذا أيضا قد مارس القطيعة مختارا مع الأفكار العلمية التي أثبتت أن الزمن حقيقة موضوعية قائمة.

وإذا كانت فكرة التواتر الزمني بهذا البعد الرؤيوي فإن من الطبيعي أن يجد الناقد جاسم العايف أن المؤلف جلال الخياط قد وقع في مأزق شكلي وهو تقسيم الجنس البشري إلى أصناف : اللاوقتيون -المتسق ذهنهم بزمنية صائبة- صنف المفكرين...

ولأجل ذلك تصور الخياط أن هتلر جاء بتوقيتٍ جديد لكن الزمنية سحقت هتلر وعلى ذلك فانه خلّف بعده زمنية جديدة من هذه التصورات عن الزمن والزمنية بالنسبة للوجود البشري..

وتلمّس جاسم العايف مقولات متناقضة في نظرية الزمن وعلاقتها بالأدب والفن فإذا كان المقياس الأصلح للحكم على صلاحية أدب وفن ما، هو الزمن، فإن من الطبيعي أن الزمن ليس هو المقياس للحكم على نتاج ما.. وأن الشاعر الجاهلي قد أدى دوره بشكل مثير وقدم لنا خلاصة عصره، لاسيما إذا كان هذا الشاعر يتجه إلى الماضي للابتعاد عن واقعه.. !!

وهذه الآراء وغيرها يجدها العايف متناقضة بين خلاصة العصور وفهم الناحية الزمنية وتساءل : كيف يمكن أن نصل إلى وجهة نظر نقدية منسجمة مع نفسها ومع معطياتها تجاه شاعر قدم لنا خلاصة عصره؟

إن عمومية الطرح وسرعته قد أوقعت الباحث الخياط في إشكال غير محلول؛ فإذا كانت العودة إلى الماضي

تعد ردة فعل للرعب الذي اكتسح الإنسان الوديع؛ فإنّ النفاذ إلى المستقبل برؤيا واضحة ربما يصيبه بالتشنج الحضاري. . ولأنه غير معني بالتحليل فإنه قد تجاوز هذه المسألة إلى موضوعة الأدب المتكامل التي حاول فيها أن يقدم تصورا عما يجب أن يكون عليه الأدب المعاصر.

ولهذا السبب كما يرى الناقد أخذ د. جلال الخياط على المسرح العربي سكونيته وعلى الرواية بعدها عن فن القرن العشرين والشعر سقوطه في الأشكال الرتيبة والغنائية والقصيدة الحديثة بعدها عن مفهوم الحداثة ومقابل كل ذلك يطرح مفهوم الأدب المتكامل (65).

وعد الناقد عبد الجبار عباس كتاب (الشعر والزمن) إسهامة طيبة في ميدان جديد ومتعثر من ميادين الدراسة الأكاديمية النقدية تعجل بفتح باب كبير ومضيء باقتدار، وهو جانب يكاد يكون مجهولا مهملا في تراثنا الشعري (66).

ونال كتاب(التكسب بالشعر) اهتمام النقاد ومنهم روز غريب التي أعجبت بمنهجية الطرح النقدي ووجدتها مستوفية لشروط البحث العلمي وأن الباحث الخياط قد استنفد مصادر البحث بمراجعة أكثر من خمسين مصدرا بين قديمه وحديثه وذكر في الهوامش مصادر كل من اقتباساته العديدة جامعا كل ما أمكنه جمعه حول الموضوع من أخبار ونوادر وأحكام وتعليمات وزود الكتاب بفهرس كامل للأعلام. . وأنه أورد نماذج من شعرهم التكسبي. . لكنها أخذت عليه عدم تعليله سبب غلبة هذا الغرض على سائر الأغراض الأخرى ولم يعرج على الغاية الجمعية من خلاله وعلاقتهما أي الشعر والمدح بالتقليد والدعاية والإعلان (67).

وأشاد يوسف نمر ذياب بكتاب (التكسب بالشعر) واحتفى به أيما احتفاء لأن الباحث لم يكن مجرد دارس أو مؤرخ تقليدي يذكر كما اعتاد مؤرخو الأدب العربي من قبله ظهور الشعراء المتكسبين بالشعر عن منطلق ضيق في عصر قبل الإسلام واتساعها في العصر الأموي. . بل درس الخياط وظاهرة التكسب في الشعر دراسة فنية نقدية يصنف الظاهرة في اتجاهاتها المختلفة ويعلل أسبابها المتعددة عبر العصور الأدبية ولا ينظر إلى العصر الأدبي على أنه وحدة أدبية لأنه كان ناقد أدب لا مؤرخ. . (68).

وإذا وقفنا عند كتاب (المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته) 1977؛ فإننا نجده قد حظي باهتمام النقاد والدارسين؛ فقد كتب عبد الغني الملاح أن صاحب الكتاب أراد أن يبرز ناحيتي المثال والتحول عند المتنبي فجاء كتابه يضم بين دفتيه سبعة فصول يكشف المؤلف معاناة الشاعر في مراحل حياته وكتمانه نسبه وحبه وانفراد الإنسان بشخصية متميزة (69).

وكان لكتاب (الأصول الدرامية في الشعر العربي) الصدى النقدي المناسب، نظرا لما حمله الكتاب من أفكار مستجدة فقد كتب الدكتور فائق مصطفى احمد نقدا للكتاب ملاحظا أن السمة الرئيسة فيه هي اضطراب المنهج وافتقاره إلى الوضوح في الغاية وافتقاره إلى الدقة في استخدام المصطلحات ... . وكان مما لحظه عن فصول الكتاب أيضا :

1) الخلل في تبويب الكتاب 2) الفصل الأول مضطرب وهدفه غامض 3) الفصل الثاني زائد لا يرتبط بموضوع الكتاب الرئيس 4) الفصل الرابع لا جديد فيه 5) الخلط بين الأنواع والأجناس الأدبية مثل الدراما والقصة 6) غلبة الاقتباس عليه (70).

إلا إن ما تقدم لم يعجب النقاد الآخرين ومنهم د. سعيد الزبيدي الذي اتهم فائق مصطفى بالتعجل في قراءة الكتاب ومعقبا «لم أجد المنهج في الكتاب مضطربا ولا الغاية منه غامضة أما المصطلح النقدي والأدبي فمحدد فيه» (71).

ووقف مهدي شاكر متهكما من نقد فائق مصطفى

وازدرائه بالكتاب رادا عليه أن لا اضطراب في المنهج ولا افتقار إلى الوضوح والدقة في المصطلحات وأن الكتاب وعلى افتراض كونه مشوبا بالأخطاء والمزالق من ناحية الاستقراء والاستنتاج والتثبت من صحة الآراء والأحكام.. فإن حسبه أن يمثل في الساحة الأدبية محركا للحوار والنقاش والإثارة بين المعنيين بقضايا الفكر والأدب...(72)؛ على الرغم من أنه لم يكن على وئام مع الناشرين والصحفيين متعللا بأسباب شخصية وغير شخصية.. وهو لم يرتد إلى الماضي فالزمن يتجدد دائما.. ومعاييره في النقد هي الإبداع الأصالة الروعة الصدق التأثير الاقتران بحدث أو نزعة درامية (73).

وإن الناقد حصيلة قضايا معقدة كثيرة فالنقد والأدب قطبان لا يمكن لواحد منهما تجاوز حدود إبداعه دون الآخر (74).

وليوسف نمر ذياب رأي في كتاب (الأصول الدرامية في الشعر العربي) فهو مثال آخر لرؤية الخياط النقدية إلى الشعر والشعر العربي تحديدا فهو ما فتئ منذ الستينيات يدعو إلى تجاوز الغنائية في الشعر العربي.. وكتابه تكريس لهذه الدعوة (75).

واحتل كتاب (المنفى والملكوت كلمات في الشعر والنقد 1989) حظوة كبيرة عند النقاد ومنهم عبد الغني الملاح الذي رأى المؤلف شاعرا في نقده وأن الخياط تحدى رافضي الشعر الحر بإضفاء لون جديد على الألوان الرئيسة في النقد وتحدى الشعراء باستنباط معان من شعرهم.. وأن الخياط كان في كتابه فنانا انتزع أقمشة مبعثرة ومرموزة على كواهل الشعراء بعينهم وأبدع منها حللا (76).

ووصف أديب كمال الدين المؤلف الدكتور جلال الخياط بأنه أنيس فهو لم يتفاصح ولم يتعالم ولم يعرض بضاعة مزجاة ولم يعلن عن عقدة الخواجا ولم يجلد النتاج المنقود ولم يلهث خلف المصطلح النقدي الأجنبي ولم يدعنا إلى مائدة نقدية لتضيع فيها المشكلة والإشكال والمشاكلة والمشكلية !! وهو أمر بحد ذاته يشيع البهجة.. وأنه أراد ردم الهوة بين الشعر والنثر ومد جسور الثقة والتماسك ما بين النوعين نقديا لينتج لنا نوعا ثالثا له مناهج الاثنين ومزاياهما في الإقناع.. وإذا كان للكتاب أكثر من ميزة في منح المتلقي فرصة تعلم القراءة النقدية الواعية عبر لغة نقدية سلسلة لا تقعير فيها ولا التواء ولا ادعاء ولا ثرثرة؛ فإنه من جانب آخر يقوده إلى تعلم أسلوب المقارنة ما بين نتاج الشعراء حول موضوعة واحدة.. ويستنتج القارئ بنفسه ضمن مفاتيح التذوق النقدي التي أتاحها الكاتب فروقات الخطاب الشعري ما بين هذين الشاعرين وكيف تناولاه كل ضمن جملته الشعرية وموضوعة واحدة أين اخفقا وأين سطعا وأين ارتبكا وأين امتلكا فصل الخطاب ؟؟؟ (77).

وانطلاقا من مناداة ريكان إبراهيم بالانطباعية في النقد؛ فإنه كان معجبا بكتاب المنفى والملكوت معلنا أنه قد صار لدينا كتاب تخلص أولا من انظر صفحة كذا من الواقدي وراجع صفحة كذا من وفيات الأعيان ولاحظ الزمخشري في الجزء والصفحة..

وهذا ليس عيبا فيما تخلص منه الكتاب لكن لحب في ثورة الثائر الثقافي على ركام الاستعانة وأسئلة الوقوف على أبواب الخالدين؛ فضلا عن إشادته بجودة اختيارات الخياط للشعراء والعنوان معا. عادا الخياط رائد النقد الأدبي في العراق... (78).

ووصف علي حداد حسين مقدمة كتاب (المنفى والملكوت) بأنها شديدة التكليف وعقب قائلا: «فهو لا يريد أن يتعب القارئ باشتراطات نقدية مسبقة بل يدعوه إلى مسايرة النص وإدامة النظر فيه ومنحه فرصة التعبير عن وجوده الخلاق مبديا قناعته بأهمية النص الإبداعي الذي ينطق أحيانا فيسكتنا بما يلي على الملاحقة النقدية ضرورة ألا تكون بديلا عنه عندما يكون مكتفيا بنفسه

ومكوناته الإبداعية في خلق الاستجابة وإثارة الأفكار وتأشير حدودها» (79).

كما أدرج علي حداد حسين كتاب (المنفى والملكوت) ضمن مستويات ثلاثة: مستوى أول يقوم على تأمل تجربة شعرية ما من خلال قصيدة منتقاة...... ومستوى ثانٍ يقوم على تجربة الشاعر في ديوان شعري.... ومستوى ثالث يقوم على استيعاب التجربة الحياتية والإبداعية للشاعر أمل دنقل (80):

ومن المآخذ التي سجلها على الخياط إعلاء النص وطغيان وجوده ضمن المساحة النقدية للدراسة من خلال كثرة إيراد نماذجه من دون التعمق في التحليل والاكتشاف وعلل ذلك بضجر الدكتور الخياط من الهوامش والاتكاء عليها على الرغم من أنه أعطى للهامش أهمية.. واستحسن توق الخياط إلى ولوج عوالم شعراء ثم إضافاتهم في الشعر المعاصر خارج نطاق الرواد (81):

وتحت عنوان (اتحاد النص الشعري بما يليه) عرض محمد جميل شلش كتاب (المنفى والملكوت) عرضا نقديا تحليليا مشيرا إلى أن مؤلفه تناول خمسة شعراء لكنه لم يقنع بجعل الخياط المرأة عند البياتي مثالا روحيا وعند نزار قباني شيئا ماديا.. لأن هذا الادعاء خاطئ ويتعارض مع ما كان جلال الخياط أكده من أن الشعراء يحبون من لا أرض له ولا عنوان ولا وطن، وأضاف «كما أنه لا يمكن أعني الأخ الناقد أن ينسحب على جميع الشعراء فهناك شعراء محبون مناضلون» (82).

وأخذ عليه أيضا مسائل فنية تتعلق بموسيقى الأشعار لا سيما ما قاله عن يوسف الصائغ «وكنت أتمنى أن يقف السيد الناقد على مثل هذه الظاهرة الخلل» (83)... وختم قائلا: «إن الكتاب مقالات مختلفة إلاّ أنه يجتمع على نفسه وتتلاقى خيوطه في لحمة أخيرة خلاصتها ما طمح إليه المؤلف في مقدمته القصيرة حول اتحاد النص الشعري بما يليه ولنا هنا أن ندعي أن جلال الخياط كان في كتابه: مبدع نص ومنظرا وحكيما وصاحب قضية أخلاقية اجتماعية فكرية يطرحها من خلال التحليل والتركيب والمقارنة وتلك هي أولى مهمات الناقد» (84).

ومما تقدم يتضح لنا طبيعة التوجه النقدي في ما كتبه الدكتور جلال الخياط من ناحية، وإشكالية الطرح التحليلي لنقد تلك الكتابات من ناحية ثانية.. علما أن ما وقفنا عنده شيء يسير وإن بإمكان الباحثين في ما إذا توفر الوقت والمجال وسنحت الظروف التعمق في هذا الميدان الرحب من خلال التعريج على هذا الكم الهائل من الكتابات التي جعلت من جلال الخياط موضوعا لها وميدانا للدراسة والبحث فيها..!!

المصادر والمراجع

1) أنا والكتاب رحلة ليس لها نهاية، د. جلال الخياط، جريدة الجمهورية 15/ 3/ 1989.

2) م. ن.

3) لن يقام تمثال لناقد، جلال الخياط، مجلة ألف باء، العدد 1244في 29/ 7/ 1992.

4) ينظر: المتاهات ، د. جلال الخياط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000/ 69.

5) ينظر : حوار مع الدكتور جلال الخياط، بهية الكيلاني، جريدة الثورة، 13/ 11/ 1979.

6) م.ن/

7) ينظر: المتاهات / 5.

8) م.ن/ 86ـ 89.

9) الدكتور والمتدكتر، د. جلال الخياط، حمزة مصطفى / مجلة المحور العدد 177، 16 / 11/ 1992.

10) ينظر: التجديد والأصالة في فكر جلال الخياط النقدي، د. نعمة رحيم العزاوي، جريدة الصباح، 28/ 3/ 2007.

11) ينظر: أحمد الصافي النجفي المجموعة الكاملة لأشعاره غير المنشورة، إشراف وتقديم د. جلال الخياط، بغداد، وزارة الإعلام، 1977. وينظر: أحمد الصافي النجفي عالم حر دراسة ومختارات، د. جلال الخياط، دار الرائد العربي بيروت، 1987.

12) ينظر: دراسة الزهاوي ومحاولة التمرد على الشعر القديم، مجلة الفيصل، العدد 288 / 105ـ 208.

13) وظائف الفن ومهمات الشعر الغربية، د. جلال الخياط، جريدة الشرق الأوسط 1/ 1/ 1999.

14) المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته ،د. جلال الخياط ،منشورات وزارة الثقافة والإعلام، طبعة أولى، بغداد 1977، / 63. وينظر: الطبعة ثانية، دار الرائد العربي، بيروت 1987.

15) م.ن/ 64.

16) ينظر: م.ن/ 51.

17) ينظر: التكسب بالشعر، د. جلال الخياط، منشورات دار الآداب بيروت، 1970 / 96ـ 97.

18) م.ن / 58.

19) م.ن / 60.

20) ينظر: م.ن / 61.

21) م.ن / 57.

22) ينظر: م.ن / 26ـ27.

23) م.ن / 39.

24) ينظر: م.ن / 45

25) الجنون بالشعر، د. جلال الخياط، جمع ومراجعة، عبد الواحد لؤلؤة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005 / 52.

26) ينظر: م.ن / 101.

27) م.ن / 206.

28) م.ن / 211.

29) م.ن /

30) ينظر: المتاهات / 78.

31) ينظر: م.ن / 79.

32) م.ن / 77.

33) م.ن/ 87.

34) ينظر: م.ن/ 88ـ 89.

35) الجنون بالشعر / 91.

36) م.ن/ 91.

37) المتاهات / 8.

38) ينظر: مجلة المورد العدد الثاني بغداد 1975.

39) ينظر: المتاهات / 132.

40) ينظر: م.ن / 9. وينظر: من حديث أبي الندى أحاديث وحوار في الأدب واللغة والفن والتاريخ، د.إبراهيم السامرائي، ،طبع الدار العربية ،ط1 ،بغداد 1986 / 11.

41) ينظر: م.ن / 113ـ 114.

42) ينظر: كتابه الأصول الدرامية في الشعر العربي / 23.

43) في النقد والثقافة والأدب المعاصر، د.جلال الخياط، جريدة الجمهورية 15/ 1/ 1980.

44) ينظر: في النقد والثقافة والأدب المعاصر، د.جلال الخياط، جريدة الجمهورية 15/ 1/ 1980.

45) ينظر: جلال الخياط تجريب التجريب في الشعر والقصة، مرشد الزبيدي، ألف باء العدد 237، 1975.

46) لماذا صار مالىء الدنيا شاتم الناس، د. جلال الخياط، جريدة الشرق الأوسط، 9/ 5/ 2004.

47) التراث زمن متجدد / د. جلال الخياط، مجلة المورد، المجلد السابع، العدد الثاني، 1978.

48) المتاهات / 127.

49) ينظر: م.ن / 132.

50) م.ن / 9.

51) م.ن / 48.

52) م.ن / 127.

53) ينظر: الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور، طالب مهدي الخفاجي، جريدة العراق 12/ 2/ 1989.

54) آخر الأعمال، سهام جبار، جريدة الجمهورية وينظر: الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور منشورات دار صادر طبعة أولى بيروت 1970؛ و(الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور)منشورات دار الرائد العربي طبعة ثانية مزيدة ومنقحة 1987.

55) النقد الأكاديمي في مواجهة شعرنا الحديث، القسم الثاني، فاضل ثامر مجلة الأقلام العدد 2و3 1984/ 7

56) م.ن.

57) م.ن.

58) م.ن/ 5.

59) م.ن/ 5.

60) م.ن/ 6. وينظر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى 1987/ 15ـ17.

61) المنفى والملكوت حين يصنع الشعر نقده، عرض علي حداد حسين، الجمهورية 19/ 10/ 1989. وينظر: المنفى والملكوت كلمات في الشعر والنقد ،د.جلال الخياط، منشورات دار المعرفة بغداد 1989.

62) الشعر والزمن والبعد الواحد في النقد، خالد البرادعي، جريدة الرسالة الكويتية، العدد 704 السنة 16 في 8/ 2/ 1976.

63) ينظر: الشعر والزمن عرض يوسف نمر ذياب، جريدة الجمهورية، العدد 2536 في 9/ 1/ 1076.

64) ينظر: وجوه ثقافية: د. جلال الخياط، جريدة القادسية 20/ 11/ 1986.

65) ينظر: الشعر والزمن وما بينهما، جاسم العايف، جريدة المرفأ، العدد السادس، السنة الأولى، 1976. وينظر: الشعر والزمن، د. جلال الخياط، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1975.

66) ينظر: النقد الأدبي في عالم عبد الجبار عباس، ألف باء العدد 380 31/ 12/ 1975.

67) التكسب بالشعر، روز غريب، مجلة الآداب، بيروت، العدد الثالث، 1971. وينظر: التكسب بالشعر، د. جلال الخياط، منشورات دار الآداب، بيروت 1970.

68) ينظر: وجوه ثقافية: د. جلال الخياط، إعداد: يوسف نمر ذياب، جريدة القادسية 20/ 11/ 1986.

69) ينظر: المثال والتحول: المثال والتحول آراء ودراسات في شعر المتنبي، عبد الغني الملاح، مجلة الثقافة، العدد السادس، حزيران 1977.

70) ينظر: الأصول الدرامية في الشعر العربي، د. فائق مصطفى، جريدة الجمهورية، 10/ 12/ 1982.

71) ينظر: وضوح المنهج وغيابه في كتاب ومقالة، سعيد جاسم الزبيدي، جريدة القادسية، 27/ 12/ 1082.

72) ينظر: الأصول الدرامية في الشعر العربي، مهدي شاكر العبيدي، جريدة العراق، 25/ 12/ 1982. وينظر: الأصول الدرامية في الشعر العربي ظاهرة شعرية عالم حر، د. جلال الخياط، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982.

73) ينظر: حوار مع د. جلال الخياط، حاوره عباس ثابت حمود، جريدة الثورة، 29/ 11/ 1984.

74) ينظر: مع الدكتور جلال الخياط، مجلة الأجيال، العدد 55أيار 1977.

75) وجوه ثقافية: الدكتور جلال الخياط، يوسف نمر ذياب، جريدة القادسية، 2/ 11/ 1986.

76) المنفى والملكوت، عبد الغني الملاح، جريدة القادسية، 1/ 10/ 1989. وينظر: المنفى والملكوت كلمات في الشعر والنقد، د. جلال الخياط، طبعة أولى، 1989.

77) ينظر: المنفى والملكوت، عرض أديب كمال الدين، مجلة آفاق عربية، العدد 11، السنة 14، 1989.

78) ينظر: تحت الجذر التوبيعي (في الملكوت منفى لمن يشاء) د. ريكان إبراهيم، جريدة القادسية، 12/ 8/ 1989.

79) المنفى والملكوت حين يصنع الشعر نقده، عرض علي حداد حسين، جريدة الجمهورية، 19/ 10/ 1989.

80) م. ن.

81) م. ن.

82) ينظر: اتحاد النص الشعري بما يليه، عرض ونقد: محمد جميل شلش، جريدة القادسية، 24/ 8/ 1989

83) ينظر: م. ن.

84) ينظر: م. ن.

لبنان
الأديب
العدد رقم 4
1 أبريل 1964

الموشحات الاندلسية

بقلم موسى سليمان

* * *

يا اهل اندلس لله دركم	ماء وظل وانهار واشجار
ما جنة الخلد الا في دياركم	ولو تخيرت هذا كنت اختار
لا تختشوا بعد ذا انتدخلوا سقرا	فليس تدخل بعد الجنة النار !

بمثل هذا الشعر الرقيق العذب يخاطب ابن خفاجة « اديب الاندلس وشاعرها » اهل الاندلس واصفا بلادهم الجميلة وصفا رائعا ، مشبها اياها ، بمياهها العذبة ، واشجارها الباسقة ، وازهارها ، ورياضها ورياحينها ، بالجنة ...!

وهذه الجنة هي موطن الموشحات ، وهي البيئة التي نمت فيها الموشحات وترعرعت ، وارتوت من مائها السلسبيل ، وتغذت من طبيعتها الغناء .

والمقول ان اول من ابتكر هذا الفن الشعري ، شعر الموشحات ، هو مُقدَّم بن معافى القبري من ادباء القرن العاشر ، وكان من شعراء الامير عبدالله بن محمد المرواني .

ومن اوائل الذين كتبوا الموشحات واخذوا بهذا الفن الجديد ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد ، ويوسف بن هارون الرمادي .

ولقد أقبل الاندلسيون على هذا اللون الجديد من الشعر اقبالا عظيما لانه يخالف في نظمه وترتيبه ، الطرق القديمة المألوفة في قرض الشعر ونظام القصيدة .

وفي ذلك يقول ابن خلدون :

« ... واما اهل الاندلس ، فلما كثر الشعر في قطرهم ، وتهذبت مناحيه وفنونه ، وبلغ التنميق فيه الغاية ، استحدث المتأخرون منهم فنا منه سموه بالموشح ، ينظمونه اسماطا اسماطا واغصانا اغصانا ، يكثرون منها ومن اعاريضها المختلفة ، متتاليا فيما بعد الى اخر القطعة . واكثر ما تنتهي عندهم الى سبعة ابيات . ويشتمل كل بيت على اغصان عددها بحسب الاغراض والمذاهب . وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد . وتجاروا في ذلك الى الغاية . واستظرفه الناس جملة : الخاصة والكافة ، لسهولة تناوله وقرب طريقه » .

حقيقة الموشحات : ويصعب الجزم في حقيقة الموشحات وحقيقة مصدرها وهل هي فن اندلسي مبتكر ، ام هي تقليد شعر غنائي غريب عن الاندلس وعن العرب ؟ ولقد كثر الكلام في هذا الموضوع وتعددت الاراء وتشعبت . والذي عليه اكثر الباحثين ان الموشحات ما هي الا تقليد لشعر غنائي عجمي . وهذه هي نظرية المستشرقين ريبيرا وبيدال . وليس يسمح لنا المقام في مثل هذا المقال بعرض هذه النظرية ومقارنتها بسائر النظريات واشهرها : ان مخترعي الموشحات قد تأثروا بالاغاني الشعبية الاسبانية والبروفانسية المتأثرة بالتراتيل الكنسية . او ان الموشحات العربية وشعر الطروبيين الذي عرف في بروفانس في جنوب فرنسا في القرن الحادي عشر هما من اصل واحد .

اشهر الوشاحين : ظهر فن الموشحات واشتد وقوي في الاندلس ما بين القرن الخامس والثامن الهجريين . واشتهر فيه شعراء كثيرون نذكر اشهرهم مع بعض نموذجات من موشحاتهم . فهم : عبادة بن ماء السماء . وقد اكتملت على يده صورة الموشح . يقول فيه ابن بسام صاحب الذخيرة : « ... فكأنها (اي الموشحات) لم تسمع بالاندلس الا منه ، ولا اخذت الا عنه . »

ومنهم ابن اللبانة . وقد اشتهر في عصر ملوك الطوائف وهو من شعراء بلاط المعتمد بن عباد .

ومنهم : الاعمى التطيلي وهو من عصر المرابطين ينسب الى بلدة تطيلة بالقرب من سرقسطة .

ومنهم : ابن بقي القرطبي وقيل ان له اكثر من ثلاثة الاف موشحة .

ومنهم : احمد الانصاري الاشبيلي المعروف بالابيض وهو من كبار الوشاحين .

ومنهم : ابن باجة السرقسطي الفيلسوف وهو من الوشاحين والشعراء المعروفين .

ومنهم : ابن حزمون وله في الموشحات راي يميز فيه بين التكلف والموضوع .

ومنهم : ابن زهر من اشهر الوشاحين في عهد الموحدين .

ومنهم : ابن عربي المتصوف الكبير .

ومنهم : ابن سهل الاسرائيلي وهو صاحب الموشحة المشهورة : هل درى ظبي الحمى ان قد حمى .

ومنهم : لسان الدين بن الخطيب .

ومنهم : ابن زمرك . وهو آخر وشاح عرفته الاندلس .

موضوع الموشحات : طرقت الموشحات جميع المواضيع التي طرقها الشعر المشرقي بصورة عامة ، ولكنها عرفت اكثر ما عرفت في الغزل ، والخمرة ، واوصاف الطبيعة .

فهذا عبادة يتغزل بحبيبه ويصفه بالهجران ويتهمه بالظلم والجور وعدم الانصاف .

من وليّ . في امة امرا ولم يعدل	يعزل . الا لحاظ الرشا الاكحل
جرت في	حكمك في قتلي يا مسرف
فانصف	فواجب ان ينصف المنصف
وارأف	فان هذا الشوق لا يرأف

وابن القزاز يشبه حبيبه بالبدر التم ، والشمس الطالعة ، والغصن المورق ، والمسك العطر :

بدر تم . شمس ضحى .	غصن نقا . مسك شم .
ما اتم . ما اوضحا	ما اورقا . ما انم .
لا جرم . من لمحا .	قد عشقا . قد حرم .
فالوصال . ما قد خلا .	من امل فـايت .
والخيال . ما قد علا .	من نفس خافت .

وابن اللبانة يشبه حبيبه بالغزال ولكن هـذا الغـزال يصطاد بلحظه الفتاك الآساد الضراغمة :

غزال صاد . ضراغمة الآساد .   بلحظه جاس، خلال ديار الناس

وفي موشحة ثانية يجمع من التشابيه مـا يجعلهـا متصنعة ، متكلفة . فهو يشبه عيون الحبيب بالنـرجس وجيده بالسوسن ، وقده بالغصن المياد :

في نـرجس الاحداق   وسوسـن الاجيـاد
نبيت الهوى مغروس   بـين القنـا الميـاد
وفي نـقى الكـافور   والمنـدل الـرطب
والهـودج المـزرور   بـالوشي والعصب
قضب مـن البلـور   حمـين بـالقضب
اذابـت الاشـواق   روحـي عـلى اجساد
أعـارهـا الطـاووس   مـن ريشـه أبـراد

وهذا ابو بكر بن بقي وقد حيل بينه وبين الفه ، يحس وكانه الموت يتسرب الى قلبه :

اضحى يقول . مت يا حزيـن .   قد اكتسى بالآس . الياسمين .
قـلت وقـد شرد   النـوم عـني
وأيـاس العـود   السقـم مـني
صـد فلمـا صـد   قـرعت سـني
جسمي نحيل . لا يستبـين .   تطلبه الجلاس . حيث الانين
تجـاوز الحـدا   قـلبي اشتياقـا
وكـلف السهـدا   مـن لا اطـاقـا
قـلت وقـد مـدا   ليـلي رواقـا
ليـل طويـل . ولا معـين .   يا قلب بعض الناس . أما تلين؟

والامثلة كثيرة وكلها لا تخرج في معانيها العامة عمـا ذكرناه من غزل ووصف للطبيعة عامة .

على اننا نحب ، قبل ختام الموضوع ، ان نعرض ، ولو سريعا ، لموشحتين قد تكونان اشهر ما وصل الينـا مـن هذا الفن الشعري الجديد هما : موشحة ابن سهل الشاعر الاسرائيلي ، شاعر اشبيلية ووشاحها . ومطلعها :

هل درى ظبي الحمى ان قد حمى   قـلب صب حلـه عـن مكنس؟
فهو في حـر ، وخفق مثل مـا   لعبت ريـح الصبا بـالـقبس

وموشحة لسان الدين ابن الخطيب التي عارض فيهـا ابن سهل ومطلعها :

جـادك الغيث اذا الغيـث همـى   يـا زمـان الـوصل بالانـدلس
لـم يكـن وصلـك الا حلمـا   في الـكرى او خلسـة المختلس

والموشحتان من معدن واحد ، وتدوران حول موضوع واحد هو التغزل بالحبيب . على ان ابن الخطيب ينـهي موشحته بتقديمها الى ممدوحه بعد ان تناوله بالمـدح في مقطعين منها . والموشحتان فيهما الكثير مـن التشابيـه الحسية المستمدة من اغصان الرياض ، وفواكه البساتين، والمطر ، والشهب ، والاقحـوان ، والـورد ، وازهـار الرياحـين .

فاذا ما شكا ابن سهل وجده لحبيبه بسم ابتسامـة المعترض المتفجر بالماء على ربوة متفتحة الازهـار مخضرة الاشجار كأنها في عرس :

كلمـا اشكـوه وجـدي بسمـا   كـالربى بـالعـارض المـنبجس
اذ يقيـم القطر فيهـا ماتمـا   وهي مـن بهجتهـا في عـرس

ويتحمل الذنب في حبه وحبيبه هو المذنب ، وينبـت الورد في خد حبيبه من نظراته وهو محرم عليه .

اسمعه يعبر عن ذلك تعبيرا لطيفا :

ايها السائـل عن جرمي لديـه   بي جـزاء الذنب وهو المـذنب
أخذت شمس الضحى من وجنتيه   مشرقـا للشمس فيهـا مغـرب
ذهب الـدمع باشواقي اليـه   ولـه خـد بلـحظي مـذهب
ينبت الـورد بـغرسي كلهـا   لاحظتـه مقـلتي بـالخـلس
ليت شعـري أي شيء حرمـا   ذلـك الـورد عـلى المفترس ؟

اما موشحة ابن الخطيـب الاديب والشاعر والوزيـر والمؤرخ فهي اسير موشحة بين الموشحات الاندلسية وهي اكثرها زخما . وأعمقها معنى ، وان كانت معانيهـا عـلى شيء كثير من البساطة والوضوح ، نظمها معارضة لموشحة ابن سهل وهو يذكر فيها ايام الاندلس الحلوة التي مرت مرور الاحلام ، كما يتذكر ليالي الحب والـهوى ، ليـالي الفرح والمرح ، ويـاسف على زمان مر وكأنه لمح البصر!..

وفيها صرخات وجدانية يناجي فيها « اهـيل الحي » بكلام عذب رقيق ويستصرخهم ليتقوا الله في الحبيب الذي تكاد تتلاشى انفاسه حبا وحسرة :

يـا اهيل الحي من وادي الغضا   وبقـلبي مسكـن انتـم بـه
ضاق عن وجدي بكم رحب الفضا   لا ابالي شرقـه مـن غربـه
فاعيـدوا عهـد انس قـد مضى   تعتقـوا عبـدكم مـن كربـه
واتقـوا الله واحيـوا مغرمـا   يتـلاشى نفسـا فـي نفس
حبس القـلب عليـكم كرمـا   افتـرضون خـراب الحبس ؟

هذه هي موشحات الاندلس :

نفحات باردة لا تلبث ان تهب حتى تخبو ، أصداء عميقة لاصوات بعيدة عميقة في جمجمة وغمغمة ، همسات ووشوشات تدغدغ الاذن ولا تصل دائما الى الاعماق .

موسى سليمان

بطاقة حزن

نرجسة الاحزان في عيني
نرجسة الاحزان والدموع
والحـب والشموع
والليل والشوارع الحزينة
والظل والمدينـة
نرجسة الاحزان في عيني
والهارب الآتي من الضياع
والنار والغبار والقناع
والموت والالام والسكينة

الكويت   موسى صرداوي

السعودية
الراوي
العدد رقم 22
1 مارس 2010

الناقد العراقي عبدالله إبراهيم في حديث جريء للراوي عن:

موقف الإسلام من السرد، والثقافات الشفوية

أجرى الحوار في الدوحة:
إياد الدليمي
وأبو طالب شبوب

من مدينة كركوك العراقية جاء عبدالله إبراهيم حاملا أكثر من وجهة نقدية ساعيا بها إلى إعادة قراءة الموروث السردي العربي القديم والحديث، متوسّلا بالنص للوصول إلى الأنساق الثقافية الكبرى، سالكا طريق تحليل ذلك الموروث بمنأى عن أية وجهة نظر مسبقة قد تؤدي إلى وقوعه في شراك التحيز الأيدلوجي أو الديني. لم يقرأ عبدالله إبراهيم النصوص كما قرأها آخرون، ومن هنا جاء تميّزه، لقد فهم النص فهما خاصا لم يشاركه فيه إلا القلائل من النقاد العرب، وعلى الرغم من ذلك فقد وقف حذرا، فهو يرفض، رغم كل ما أوتي من قوة حجة وفهم لتلك النصوص، أن يصدر عليها أية أحكام، لأنه يعتقد بأن مهمة الناقد هي تقديم النص وتفكيكه وتحليله بعيدا عن الأحكام الجاهزة. وقد خصصنا حوارنا معه لموقف الإسلام من السرد، وللنسق الشفوي في الثقافة العربية.

– من أفكاركم اللافتة القول بأن الإسلام تحوّل إلى معيار قيمة في الحكم على الموروث السردي القديم، فما وافقه استبقي وما خالفه أتلف، هل تعتقد بأننا خسرنا جزءا مهما من ذلك الموروث؟

* إذن نحن نبدأ بقضية مهمة جدا، قضية إشكالية بكل معنى الكلمة، فحينما تصبح العقيدة الدينية دعامة للمؤسسة السياسية، فإنها تقوم باجتثاث الموروث الروحي والعقلي والخيالي الذي سبقها، وهو أمر ينسحب على المؤسسات

القائمة على الإيديولوجيات أيضا، ونجد له تجليات لا تحصى في العصور القديمة والحديثة. يوصف الماضي عند الأديان والأيدلوجيات كافة بأنه مرحلة «فوضى» فيما تكمن الحقيقة المطلقة في العقيدة أو الأيدلوجية الجديدة. وبظهور الإسلام على أنه مؤسسة دينية – سياسية فقد سعى لجبّ ما قبله من العقائد والأخلاقيات، وكانت المرويات السردية الجاهلية تمثل ما امتلكه العرب من عقائد وثقافات وأساطير، نقض الإسلام الحامل(المرويات السردية) والمحمول (العقائد القابعة فيها)، وبذلك اقترح وظيفة دينية للقص، ونفي ما يتناقض معها.

– كيف وقع ذلك؟

* تلك حكاية طويلة ومريرة، فقد أدّى الانعطاف التاريخيّ، الذي مثله ظهور الإسلام، إلى إقصاء الجانب الأساس من المرويّات السرديّة الجاهليّة؛ لأنها استثمرت وقامت بتمثيل العقائد القديمة، أي أنها عبّرت عن البطانة الدينيّة للمجتمع الجاهليّ. أمّا الأجزاء التي وصلتنا، فمثّلت الجانب الذي أذعن لضغوط الدين، واستجاب له، فتكيّف معه بأن انطوى على مواقف اندرجت في خدمة الرسالة الدينيّة. وهذه العمليّة المزدوجة من الاستبعاد والاستحواذ عطّلت أمر البحث الموضوعيّ في أصول المرويّات الجاهليّة، وطبيعتها، بوصفها مرويّات كاملة الصياغة، ليس فيما يخصّ العصر الجاهليّ، بل في الثقافات الشفويّة كافّة، ولعل أكثر المداخل عمليّة وفائدة في فحص طبيعة المرويّات السرديّة الجاهليّة، أن يتّجه البحث إلى السمات الأسلوبيّة، والتركيبيّة، والدلاليّة، للنثر القرآنيّ والنبويّ باعتبارهما صورة ممّا كان شائعًا من تعبير نثريّ آنذاك.

أدّت تلك التحوّلات إلى انكسار شديد في زاوية الرؤية، إذ انتقل الموروث الثقافيّ من «وسط جاهليّ كثيف» إلى «وسط إسلاميّ شفاف». وكانت «درجة الانكسار» كبيرة بين الوسطين، الأمر الذي أدّى إلى إعادة إنتاج المأثورات القديمة أو إقصائها بما يوافق الوسط الجديد الذي اقتضت رؤيته للعالم بأن ينتخب ما يمتثل لتلك الرؤية، ويستبعد ما يؤثر سلبا فيها. طبعت التناقضات التاريخيّة–الدينيّة مظاهر التعبير السرديّ بطابعها المتحول؛ لأنه كان حاملا لمنظومة قيميّة مغايرة، فجاءت الرسالة الإسلاميّة لاستبعادها، أو امتصاصها، فأقصي الحامل كما أقصي المحمول.

– هل توافق الرأي القائل بأننا خسرنا جزءًا هائلا من الموروث الثقافي؟

* لكي نعرف ما استبعد ينبغي أن نعبر حاجزين صار من المتعذر علينا عبورهما من ناحية واقعية، هما القرآن الكريم، والتدوين. جاء القرآن على وفق التفسير الرسمي بديلا للفوضى السابقة، فحجز بيننا وبين معرفة

حقيقة ما كان قبل ذلك، ثم بدأ عصر التدوين في ظل المؤسسة الدينية فاستبعد ما لا يتوافق وشروط الإمبراطورية الإسلامية. قام التدوين بعملية تنقية للموروث القديم، وصفّاه من العقائد والأديان. ومعلوم بأن عقائد الأولين وصفت بأنها أساطير، وجاء القرآن على ذكر نُبذ منها في سياق الذمّ والانتقاص. تمركزت دلالة «أساطير الأوّلين» حيثما وردت في سياق الخطاب القرآنيّ، حول معنى محدّد، هو »أحاديث الأوّلين، وأخبارهم الكاذبة التي سطّروها، وليس لها حقيقة، وأباطيلهم، وأسمارهم التي كُتبت للإطراف والتسلية». حيثما ورد ذكر لأساطير الأوّلين ارتسم أفق الذمّ، إنها أباطيل ينبغي محوها، والتخلّص من ضررها، لأنها تذكّر بحقبة تاريخيّة انتهت.

- بكم تقدر تلك الخسارة؟

* يقول الفضل الرقّاشي، وهو أشهر قصّاص البصرة في القرن الهجري الثاني» ما تكلّمتْ به العرب من جيد المنثور أكثر ممّا تكلّمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عُشره، ولا ضاع من الموزون عُشره». لا يؤكد الرقاشي قدم المرويّات السردية، فحسب، إنما يؤكد الحقيقة المرّة، وهي ضياع تسعة أعشارها، وبالمقابل جرى حفظ تسعة أعشار المرويّات الشعرية. تلاشت المرويّات السردية في الفضاء الشفويّ الواسع لأسباب منها حوامل لعقائد الجاهليّين الوثنية، ومنها قصور الوسائل الكتابيّة، ومنها سيادة التقاليد الشفويّة.

وإذا خُصّ الحديث بالمرويّات السرديّة الجاهليّة، فالأمر يزداد التباسا، بسبب التداخل اللانهائيّ بين النصّ القرآنيّ بوصفه نثرًا، وضروب النثر الأخرى التي عُرفت آنذاك من جهة، وبين الرسول بوصفه نبيًّا ومحدّثًا وخطيبًا وطائفة كبرى من المتنبئين والقصّاص والخطباء، ويزداد ذلك التداخل اشتباكًا إذا أخذنا في الحسبان شيوع الروح الدينيّ والتنبؤيّ في الأدب النثريّ عمومًا في تلك الحقبة، كما يدلّ عليه القرآن، والحديث، والشذرات المتناثرة التي وصلت إلينا من النثر المنسوب إليها. يضاف إلى كلّ ذلك، إستراتيجيّة الإقصاء والاستحواذ المزدوجة التي مارسها الخطاب الدينيّ تجاه مظاهر التعبير النثريّ المعاصرة له، أو تلك التي سبقته، ففي عصر شفويّ التراسل كالعصر الجاهليّ، تزداد احتمالات التداخل بين الخطابات الشفويّة، ويذوب بعضها في بعض، وتتمازج، وتمتثل لنسق ثقافيّ واحد، ويعاد إنتاجها في صور مختلفة طبقًا لمقتضيات الرواية الشفويّة، وحاجات التلقّي، وأيدلوجيا العصر الذي تظهر فيه المرويّات، أو تعاد فيه روايته. ما وصل إلينا وتم تداوله هو ذلك الذي توافق تماما مع المؤسسة الوليدة، أو اختلق ليعطي للأصول الدينية مشروعية دينية، فإذا كانت الرواية الرسمية أن العصر السابق

للإسلام قد امتلأ بالتنبؤات الداعمة للظهور الإسلامي، فقد اختلقت المرويات لتوافق هذه الرواية الرسمية للتاريخ.

- **لكن الدراسات التاريخية تقول إن أقدم النصوص المكتوبة تعود إلى قرنين فقط قبل الإسلام، كما أن هذه المنطقة لم تكن تتحدث أصلا بعربية قريش، فكيف نحمّل المرحلة الإسلامية وزر إعدام شيء غير موجود؟**

* يصح هذا الكلام لو اعتبرنا أن النسق الكتابي هو الوحيد الذي يعطي المشروعية للسرد، لكن النسق الكتابي لم يبدأ إلا بعد قرون من ظهور الإسلام، فلا ينبغي اعتباره الشكل الضامن لمشروعية السرد. ما وصلنا تم تدوينه حسب شروط المؤسسية الجديدة. ينبغي الحذر من الظن بأن عدم وجود كتابة يعني عدم وجود موروث، ثمة موروث هائل اصطلح عليه القلقشندي «أوابد العرب» وهي مجموع عقائدهم وخيالاتهم وخرافاتهم التي جبّها الإسلام. لكل أمة أو جماعة عقائد ومتخيلات تمثلها سردياتها، وبها تصوغ هوياتها، وما تسرب من الإسرائيليات، والأخبار، وأيام العرب، فقد كبحها الإسلام بوصفه مؤسسة، ولكن أعيد إنتاجها بعد قرون ضمن شروط المؤسسة الجديدة. إن المدونات التاريخية الكبرى التي تركها الطبري، والمسعودي، وابن الأثير، وكبريات مدونات التفسير التي خلفها ابن كثير، والطبرسي، تعوم فوق السرديات الإسرائيلية.

لم تطوّر الثقافات الشفويّة ظروفا تسهم في حماية نصوصها الأدبيّة، وهي لا تستطيع ذلك؛ لأن تلك النصوص رهينة التداول الشفويّ الذي يتعرّض لانزياحات، وإقصاءات كثيرة. وغالبا ما تُدمج النبذ المتبقية من نصوص متماثلة في الموضوع والأسلوب، فتظهر من تلك الأمشاج نصوص جديدة تسهل نسبتها إلى هذا أو ذاك، وتخضع لروح العصر الذي تُعرف فيه. ويظهر الراوي بوصفه وسيطا بين جملة من النصوص ومتلقّيها، والنصوص القديمة، بما فيها الدينيّة، تمنح الوسيط (النبيّ/ الراوي) مكانة مهمة، فهو يوصل بين قطبين: مصدر النصّ– وغالبًا ما يكون مجهولاً، وفي النصوص الدينيّة إلهيّا – ومتلقّيه، وهذا المتلقّي يكون جمهورا قبليّا، أو طائفة دينيّة، أو نخبة في مجلس، أو فردا مخصوصًا، فقوة التواصل الشفويّ بين الوسيط والمتلقّي هي التي أكسبت المرويّات السرديّة الجاهليّة دلالاتها، وأهميتها، ووظائفها؛ لأنها أدرجتها ضمن سياق تداوليّ شفويّ، فلا يمكن تثبيت صورة نهائيّة للمرويّات الشفويّة لكونها نهبا للألسن، وتتغيّر تبعًا للإسقاطات الخاصّة بالراوي وبيئته وعصره، والظروف المرافقة لروايته.

- **كيف إذن يستقيم القول بأن المرويات السابقة**

جرى إعدامها بينما لدينا نص نبوي بخصوص الإسرائيليات يقول بعدم تصديقها ولا تكذيبها؟

* تشيرون إلى حديث الرسول «حدِّثوا عن بني إسرائيل ولا حرج». وهو الحديث الذي اختلف الفقهاء والمحدثون حول قصد الرسول فيه. ويرجّح جواز رواية الإسرائيليات التي تعنى بأخبار الخلق، والجنة، والطوفان، والأنبياء، والرسل، وقد استفحل أمرها عند الثعلبي، والكسائي اللّذين خصّاها بكتب سمّيت بقصص الأنبياء، وكانت تطوّرت من أخبار قصيرة، منسوب معظمها إلى كعب الأحبار، ووهب بن منبّه، وعبد الله بن سلاّم، إلى مرويّات مستفيضة حول بدء الخليقة، والنزول من الفردوس، وما جرى للأنبياء من مآسٍ في أقوامهم. جردت الإسرائيليات من محمولاتها، فأصبحت داعمة للمؤسسة الإسلامية، ومدشنة لها، وليس على أنها كيان مستقل يختص بعقيدة أخرى.

- **ولكن لدينا نص نبوي واضح بعدم مسّ الإسرائيليات؟**

* لا يمكن استنباط حكم نهائي من الحديث المذكور، ولم يتفق القدماء على الإطلاق بشأنه، وأنا أرجّح الجانب الاعتباري فقط من روايته. ولكن لا ينبغي إغفال السياق التاريخي لظهور الإسرائيليات في الثقافة الإسلامية. يرى ابن خلدون أن بني إسرائيل كانوا على عقيدة، ودخل بعضهم الإسلام، فتخلوا عن عقائدهم وتبنوا العقيدة الجديدة، لكنهم لم يتخلوا عن ذاكرتهم الجماعية التي اعتبرت رصيدا رمزيا لهم. ما وصل هو أخبار جرّدت من أبعادها الدلالية وغلّفت بمعانٍ ودلالات داعمة وممهدة للعقيدة الإسلامية.

- **لكننا نلاحظ أن ما كان متصلا بالجاهلية قد تم إعدامه، أما ثقافات أهل الكتاب فكانت النظرة الإسلامية إليها قائمة على الاحترام؟**

* يتصل ذلك فقط بمفهوم التوحيد في اليهودية، وعقائد الشرك في شبه الجزيرة العربية، ولم يتعاط الإسلام بالدرجة نفسها بين الاثنين. ففيما يخص التوحيد لم ينظر الإسلام نظرة عمياء إلى الماضي، ولكنه مارس عنفا مفرطا بحق مبدأ عبادة الأوثان، وأصرّ على اجتثاثه. فكرة التوحيد، التي مثلها أهل الكتاب، كانت موجودة في الديانات السابقة، ففي الديانة الموسوية كان الإله مجسدا، فإله اليهود «يهوه» تراءى للمؤمنين بالتوراة على أنه ملك عابس منحاز لبني إسرائيل، وبمجيء المسيحية ارتقى التوحيد درجة فأصبح الإله مزيجا من التجريد والتجسيد، فعيسى عاش و«قتل» في فلسطين، لكن اللاهوت الكنسي بتأثير الفلسفة اليونانية، ومبدأ «اللوغوس» وضعه في مصاف الإله، فصار مزيجا من إله وإنسان في المعتقد المسيحي الرسمي، وبذلك

ارتقى التوحيد درجة عن التشخيص القديم، وبمجيء الإسلام تم الوصول إلى التوحيد المطلق حيث لا يمكن أن يجسد الله بصفات عيانية، أتمّ الإسلام فكرة التوحيد التي انبثقت في الأديان الطبيعية الأولى ثم ارتقت درجة مع اليهودية ثم المسيحية، وأخيرا الإسلام ، كل ما يتصل بأهل الكتاب يندرج في هذا السياق.

- **ألا ترى بأن عدم تبنّي الإسلام للكتابة أدى إلى القضاء الموروث القديم؟**

* الرسالة الإسلامية في جوهرها رسالة شفوية، وكلام الله هو أكثر تجليات الشفاهية في التاريخ، كلام الله متن شفاهي أوحي به من قبل جبريل للنبي، وبالتدوين استقرّ في المصحف. لعبت الكتابة دور الحافظ للكلام الشفوي، والفكرة ذاتها انتقلت للحديث النبوي. وأصبح الإسناد داعما لمشروعية المشافهة، فيؤكد على هيمنة النسق الشفوي في التعبير والتفكير. لا يمكن القول إن الإسلام جاء لنقض المكتوب، لأنه، الممثل الأكبر للحالة الشفوية.

أورد الأشعري تعريفا للكلام، بأنه «معنى قائم بالنفس» ولما كان القرآن كلام الله، فهو إذن معنى قائم بنفسه، و«الكتابة رسوم تدلّ عليه، وليس بموجود معها». نفي الكتابة عن القرآن، وتخريج مفهوم كلام الله استنادا إلى الفصل بين المعنى القديم الجاهز، والمبنى المُحدث المتلفّظ به، قضيّة جوهريّة عند الأصوليّين، فالكتابة، اصطلاح بشريّ محدث، والقرآن معنى قديم كامن في نفس الله، ولا يجوز إلحاقه بها؛ لأنها رسوم تحيل عليه؛ ما تؤدّيه الكتابة أنها تعمل على «تقييد الألفاظ بالرسوم الخطّيّة» لأنّ «مادتها الألفاظ». الكتابة تحيل على لفظ، وهذا اللفظ يحيل على ملفوظ هو المعنى الخالد في النفس الإلهيّة. وقع فصل حاسم بين الكتابة ومحمولها المعنويّ الخالد. انتزعت الشفاهيّة شرعيّتها الثقافيّة من الدين؛ فالترابط بين التراسل الشفويّ والممارسات الدينيّة ظهر في عصر الرسول.

- **إذا كان هذا الافتراض صحيحا، فكيف نتعامل مع الأحاديث التي تحثّ على القراءة وتعلّم الكتابة، بل إن هنالك تكليفات نبوية لبعض أصحابه بتعلم لغات معينة، هل يتفق هذا كله مع قولكم إن الإسلام كرّس الشفوية؟**

* إذا أردنا أن ننبش في الاستثناءات فسوف نحصل على أدلة تثبت دعاوى متناقضة في كل النصوص الدينية، أتكلم في هذا السياق عن نسق شفوي كلي مهيمن على بنية الثقافة، لا عن معرفة أفراد معدودين للكتابة والقراءة. ورد عن الرسول قوله «لا تكتبوا عني شيئا سوى القرآن، ومَن كتب عني غير القرآن فليمحه»، ولما استؤذن أن يدوَّن حديثه، قال مستنكرا «أكتابا غير كتاب الله تريدون؟ ما

أضلّ الأمم من قبلكم إلاّ ما اكتتبوا من الكتب مع كتاب الله»، وورد عنه قوله «إنما ضلّ من كان قبلكم بالكتابة». هذه باقة مختارة من الأحاديث التي تكاد تغصّ بها الكتب القديمة، صحيحة وموضوعة، وهي ترسم أفق انتقاص للكتابة التي بشيوعها ينتهك ما ينبغي صونه: وهو كتاب الله، حيث تحظر المنافسة. الكتابة تفضي إلى ظهور منافسة تحول دون التفرّد؛ فالأمم السابقة ضلّت لأنها كتبت. كتب البشر تسبب الضلالة لأنها توهم الناس بأنها نظير كتب السماء. ولتجنّب ذلك ينبغي وقف أية محاولة. لماذا ضلّت الأمم من قبل؟ لأنها خلطت بكتبها المنزّلة كتبها المؤلّفة. لا يسمح، في التجربة الإسلاميّة، تكرار الخطأ مرّة أخرى. ينبغي التحذير الكامل من إمكانيّة الوقوع في ضلالة جديدة. هذا ما يمكن استخلاصه من تلك الأحاديث. وما لبث أن تكرّس موقف لاهوتيّ يقول بأميّة الرسول درءٌ لتهمة الأخذ عن كتب السابقين من الرسل، فتقرر معنى الأميّة بجهل القراءة والكتابة، وجرّد معناها من الدلالات الدينيّة التي كانت شائعة في عصر النبوة.

– إذن كيف تكرّست الشفاهية؟

* تدرّجت بمرور الزمن، ابتداء من الكلام الإلهيّ الذي هو معنى في نفس الله، مرورا باللفظ الذي يحيل عليه، وصولا إلى تقييد ذلك اللفظ كتابة. وتزامن ذلك، ممارسة وجدلا، مع تسويغ أميّة الرسول، وذمّ الكتابة، وإعلاء شأن السمع والحفظ. هذه هي الصورة التي تكرّست بها الشفاهية، وهي توضح أنها نفحت بقوة دينيّة، فمنحت سمة شبه مقدّسة، أصطلح عليها شخصيا «القداسة بالمجاورة».

– لو كانت الأمية شرفا لتباهى بها الخلفاء الراشدون، وهم الأقرب إلى فكر النبي، لكن هؤلاء جميعا كانوا كتبة. فهل أخطأوا جميعا شرف الاقتداء بالنبي؟

* أتكلم عن أمة لا عن أفراد، فأنا معنيٌّ بالأنساق الكبرى لتداول الأفكار، وضمن النسق الشفوي وقع تداول الإسلام، ولطالما رفض أن يدوّن القرآن على الجلود والصخور لأن مكانه القلوب المؤمنة الطاهرة، والألسنة التي تتداوله مشافهة، وظل هذا التقليد راسخا إلى عصور متأخرة، بما في ذلك الحديث النبوي.

– أنت تتحدث عن استثناء في التاريخ الإسلامي؛ ذلك أن الأمية لم تكن شرفا إسلاميا بالمرّة، فالدين الإسلامي يحثّ على القراءة والكتابة؟

* لا تمكننا الشذرات المنتزعة من سياقاتها على تأكيد هذا القول إلا بوصفه دعوة للتعلم، لكن بنية العقيدة، وطريقة نزولها، وكيفية نشرها، وتداولها، وتدوينها أخيرا في مصحف باعتباره حافظا لكلام الله الشفوي،

يظهر لنا الخلفية الشفوية للحدث الإسلامي بأجمعه. ليس من المفيد للثقافة الإسلامية اختزلها بقول أو قولين، فحينما نستعيد تلك التجربة الثقافية الكبيرة، وكيفية تبلور ملامحها، نجد أنها عامت كلها على نسق شفوي من التداول، ولا سبيل لإنكار ذلك، لا يصبح الشذوذ قاعدة، ولا ينبغي.

- هل هنالك ما هو أوضح من ابتداء القرآن الكريم بلفظ «اقرأ»؟

* ينبغي عليّ إذن أن أوضح هذا الأمر بالتفصيل لأن اللّبس قائم فيه حيثما أثير هذا الموضوع. لقد خرّج الغزاليّ أميّة الرسول على أنها عدم القدرة على قراءة الكتاب البشريّ، لمكنته من قراءة الكتاب الإلهيّ، لا مقارنة إذن بين الاثنتين، فالحقائق الخالدة لا توجد في كتب البشر الفانية، إنما في كتاب الله، وذلك كتاب يعرف الرسول وحده قراءته. أمر جبريل الرسولَ أن يقرأ في الآية الأولى من سورة «العلق» قائلاً «اقرأ باسم ربك الذي خلق»، فاعتذر الرسول «ما أنا بقارئ». فهم المفسّرون ذلك بعدم قدرته على القراءة. وهذا معنى مباشر للكلمة لا ترجّحه سياقات ذلك العصر، فمراد جبريل هو أن تتولى التبشير بالقرآن، أي استخراج الوحي من القلب وقراءته بالصوت باسم الله، أي نيابة عن الله. ولدينا تأكيدات قرآنية على ذلك فقد وصف القرآن الرسولَ في سورة «الأعراف» بـأنه «النبيّ الأميّ»، قال تعالى ﴿**الَّذِينَ يَتَّبِعُونَ الرَّسُولَ النَّبِيَّ الأُمِّيَّ الَّذِي يَجِدُونَهُ مَكْتُوباً عِندَهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَالإِنْجِيلِ يَأْمُرُهُم بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَاهُمْ عَنِ الْمُنكَرِ وَيُحِلُّ لَهُمُ الطَّيِّبَاتِ وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِمُ الْخَبَآئِثَ وَيَضَعُ عَنْهُمْ إِصْرَهُمْ وَالأَغْلاَلَ الَّتِي كَانَتْ عَلَيْهِمْ فَالَّذِينَ آمَنُواْ بِهِ وَعَزَّرُوهُ وَنَصَرُوهُ وَاتَّبَعُواْ النُّورَ الَّذِيَ أُنزِلَ مَعَهُ أُوْلَـئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ**﴾. لكن الآية الثانية من سورة «الجمعة» أوضحت القصد العامّ من ذلك الوصف، حينما دفعت به إلى منطقة دلاليّة لا يفهم منها معنى الجهل بالقراءة والكتابة. قال تعالى ﴿**هُوَ الَّذِي بَعَثَ فِي الأُمِّيِّينَ رَسُولاً مِّنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَإِن كَانُوا مِن قَبْلُ لَفِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ**﴾.

لا يخفى الفرق بين أن يوصف نبيّ بـأنه «أميّ» وأن يوصف قومه كافّة بـ«الأميّين»، فذلك من المحال، إنما الكلّ يفسّر الجزء، فالوصف يحمل دلالة أخرى، إذ هو نعت لذلك النبيّ الذي بعث لغير بني إسرائيل، لأنه، وطبقا للمرويّات التوراتية، لم يظهر نبيّ من غير بني إسرائيل. معنى «أمي» و«أميين» و«أمم»، يشير، في التراث العبرانيّ، إلى كلّ الأمم ما خلا اليهود، فدلالة «الأميّ» في القرآن تحيل على نبيّ من العرب أرسل إلى قوم من غير اليهود، فلم يكن لا هو ولا قومه من بني إسرائيل، كما كان شائعا من قبل في تقاليد ظهور الأنبياء والرسل. ولا يرشح

من كلّ ذلك معنى الجهل بالقراءة، كما شاع في الثقافة العربيّة – الإسلاميّة.

– إذن، هل ثمة خلاف حول موضوع أمية الرسول؟

* ليس القصد هو نقض الفكرة اللاهوتية الشائعة حول أميّة الرسول، إنما تعديل النظرة إلى مفهوم «الأمية» الذي كان يحيل على معان غير المعاني الشائعة في العصور الحديثة، فالتطوّر الدلاليّ للألفاظ ترك خلفه سيرة شبه مجهولة من المعاني المطمورة، لكثير من الكلمات. ولم تعنَ العربيّة بمعجم دلاليّ يتتبع معاني الألفاظ، وتحولاتها، ويكشف المتروك منها، ويبيّن المهجور، فيُظن بأن المعنى الشائع هو المعنى الأصل منذ ظهور الكلمة. على أن الأميّة، بالمعنى الحاليّ، لم تكن مَنقصة في عصور المشافهة الأولى، بل كانت فخرًا، ومباهاة، فالنسق الشفويّ صاغ الثقافة صوغا شفويّا، ولا يعرف عن كثير من كبار شعراء الجاهليّة معرفتهم القراءة والكتابة، وهم وسواهم من الخطباء، والقصّاص، سبكوا نسيج اللغة العربيّة، وأقاموا صرح فصاحتها، وكانوا ينهلون من ذخيرة الألفاظ في عصرهم، ويتداولون بها أفكارهم، ويعبّرون عن أنفسهم، فطوروا أساليبها، ودلالاتها، وظهر النبيّ في وسط هذا المحيط الشفويّ، فلا مَنقصة، بأيّ معنى من المعاني، إلاّ يكون قد عرف القراءة والكتابة، فلم تكن بعدُ قد رسخت أهميتها، ولا يصحّ إسقاط مفاهيمَ ثقافيّة تعود لمرحلة تاريخيّة لاحقة على مرحلة سابقة.

بطاقة شخصية

الدكتور عبدالله إبراهيم

ناقد، ومفكر، وأستاذ جامعي من العراق، حاصل على جائزة شومان للعلوم الإنسانية عام 1997 متخصص في الدراسات السردية والثقافية. شارك في موسوعة Cambridge history of Arabic literature وفي عشرات المؤتمرات، والملتقيات النقدية والفكرية. عمل أستاذا للدراسات الأدبية في عدد من الجامعات العراقية، والليبية، والقطرية. يعمل حاليا خبيرا ثقافيا في المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث بدولة قطر، ومنسقا لجائزة قطر العالمية.

من مؤلفاته:

1. المطابقة والاختلاف، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.
2. المركزية الغربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1997 وط2 بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003.
3. المركزية الإسلامية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2001.

4. الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1999.

5. التلقي والسياقات الثقافية، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2000، وط2 الرياض، دار اليمامة، 2001، وط3 الجزائر، منشورات الاختلاف، 2005.

6. السردية العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، وط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2000.

7. السردية العربية الحديثة، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2003.

8. المتخيّل السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990.

9. معرفة الآخر، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990، ط 2، 1996.

10. التفكيك: الأصول والمقولات، الدار البيضاء، دار عيون، 1990.

11. تحليل النصوص الأدبية، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 1999.

12. النثر العربي القديم، الدوحة، المجلس الوطني للثقافة، 2002.

13. الرواية والتاريخ، الدوحة، المجلس الوطني للثقافة، 2006.

14. عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين(مجلدان)، أبو ظبي، المجمع الثقافي، 2001، وط2 بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2007.

15. الرواية العربية: الأبنية السردية والدلالية، الرياض، دار اليمامة، 2007.

موسوعة السرد العربي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005، وط2، 2008.

* * *

لبنان
الآداب
العدد رقم 11
1 نوفمبر 1959

الناقد العربي والمسؤولية اللغوية

بقلم نازك الملائكة

تتجلى لمن يراقب النقد العربي المعاصر ظاهرة خطيرة شائعة فيه ملخصها ان النقاد يتغاضون تغاضيا تاما عن الاخطاء اللغوية والنحوية والاملائية وكأنهم يفترضون ان من حق اي انسان ان يخرق القواعد الراسخة وان يصوغ الكلمات على غير القياس الوارد وان يبتدع انماطا من التعابير الركيكة التي تخدش السمع المرهف ، وكأن من واجب الناقد ان يوافق على ذلك كله موافقة تامة فلا يشير الى الاغلاط ولا يحاول حتى ان يعطي تلك الاغلاط تخريجا او مسامحة . ولقد اصبح هذا التغافل هو القانون النافذ في كل نقد تنشره الصحف الادبية ، حتى لقد يتصدى الناقد الى نقد ديوان شعر مشحون بالاغلاط المخجلة فلا يزيد على ان يكيل كلمات الاعجاب للشاعر على تجديده وابداعه مهملا التعليق ولو بكلمة زجر عابرة على فوضى التعابير والاخطاء . افلا ينطوي هذا الموقف من النقاد على تشجيع واضح الجيل كله على الاستهانة باللغة العربية والاستخفاف بقواعدها الرصينة ؟ والى اي مدى ينبغي ان يعد الناقد نفسه مسؤولا عن لغة الشعر المعاصر ؟

والواقع ان ازدراء الناقد الجانب اللغوي من النقد ليس الا صورة من ازدراء الشاعر نفسه للغة وقواعدها ، فان مصدر هذا الازدراء منهما واحد، وفي وسعنا ان نعود بالظاهرة الى منابعها الحقة في حياتنا المعاصرة نفسها . وليست اللغة ، بمختلف مظاهرها ، الا مرآة تنعكس فيها حياة الامة التي تتكلمها .

ان الجذور الرئيسية لهذه الظاهرة تختبىء في شبه عقيدة موهومة وقع فيها الجيل العربي المعاصر مؤداها ان الاهتمام باللغة والحرص على قواعدها المختلفة ، يدلان على جمود فكري في الاديب وقد يشيران الى نقص صريح في ثقافته الحديثة . وقد تبلورت هذه العقيدة الزائفة في انفس الشعراء والكتاب حتى اصبحت تعني لديهم ان التجديد يتجلى فعلا في ازدراء القواعد النحوية واهمال القاموس والمقاييس اللغوية التي تعترف بها الامة كلها .

ولعل الناقد العربي اليوم ملزم بان يعترف بانه بات يشعر بكثير من الحرج والاستحياء اذا ما هم بتنبيه شاعر الى كلمة مغلوطة او قاعدة مخروقة في شعره ، ليس ذلك لانه يقر الخطا ، وانما لانه يخشى ان يقال عنه انه ناقد رجعي لم يتصل بالنيرات الحديثة في النقد ولم يسمع بعد بان المضمون اهم من الشكل او انه العنصر الاوحد في القصيدة التي ينقدها .

ان القول بأهمية المضمون وسبقه لكل قيمة غيره في القصيدة قول شائع اليوم . وهناك زمرة من النقاد تشهره سلاحا بتارا في وجه كل ناقد يحرص على سلامة اللغة . حتى لقد قامت مدارس بعينها تدعو الى هدم القواعد بأسم هذا وذاك من الاسباب الواهنة . ولم ترتفع ، في ردع هذه المدارس ، الا اصوات خافتة خجلة مالبث الصياح حتى أسكتها . وليس لهذا الصياح — في نظر العلم — اسم غير الارهاب الفكري . وان واجب الناقد المخلص ليقتضي ان يعلن رأيه ولا ترهبه التسميات . ذلك ان الاسماء انما تكتسب قيمتها من الحقائق التي تسندها . ثم ان قضية اللغة العربية يجب ان تكون اعز علينا من سمعتنا الشخصية ككتاب مجددين ذوي ثقافة حديثة . وبعد فهل حقا تستطيع الدعوة الى سلامة اللغة ان تهدمنا كنقاد مجددين ؟ وهل حقا حقا ان سلامة اللغة ليست شرطا في جمالية القصيدة ، كما يزعم بعضهم ، وكما يريدوننا ان نصدق ؟ وهل يسوغ لاي ناقد ، مهما كان حديثا في ثقافته ، ان يتحدث بلغة النظريات والتحليلات عن اية قصيدة حافلة بالاغلاط المشوهة والتعابير الركيكة ؟

ان الامة العربية تمر اليوم بمفرق هام من مفارق حياتها ونحن ملزمون بان نعمل ، كل في الجهة التي تؤهله لها فطرته ، في سبيل ان نرفع مستوانا ونبرز مواهبنا وننتج في الحقول كلها . وعلى الناقد العربي يقع قسط كبير من حماية اللغة العربية الجميلة من كل دعوة مريضة للعبث بها . ان هناك اليوم مدارس بعينها هدفها الرسمي ان تهدم قواعد اللغة العربية وتقضي عليها قضاء مبرما . وسواء أكانت هذه المدارس تصدر في دعوتها عن نزوة فكرية بريئة ، أم كانت تتعمد — لغرض مبيت — ان توهن من قوة اللغة العربية وتهدم اصالتها، فان علينا ان نتصدى لها ونناقش دعوتها مناقشة الحريص الذي يغار على لغة الضاد من ان يعبث بها عابث غير مسؤول . وانه ليحزننا ان نرى اكثر نقادنا غير

« اني لاهيب بالجيل الناشىء من النقاد ان يتجهوا الى انفسهم حين يكتبون لينبت الذهن العربي الخصيب أثماره ، وسرعان ماسوف تكتشف الامة المنابع الحقة في كيانها الفكري ، المنابع العربية التي لن يغتني الاديب العربي بسواها ، ولا مصلحة له في سواها . »

عابئين . والا فـما الذي جعلهم يسكتون سكوتا متصلا على الظاهرة اللغوية الخطيرة التي بدات منذ سنين تشيع في شعر المدرسة اللبنانية الحديثة ، ظاهرة العبث بالقواعد النحوية الراسخة واخضاع اللغة للسماع الشاذ الذي لايعتد به ؟ لماذا لم يحتج اي من نقادنا على « ال » التعريف وقد راح جيل كامل من شباب لبنان يدخلها على الافعال فيقولون في مثل الاشطر التالية :

اقفاصه الترنَّ في الهياكل
الاروقة المعاول
الترن في الشوارع الغوائل
والاكهف المنازل
التود ان تحبس بي الحياة والتجددا

ولماذا سكت الناقد العربي على دخول « ال » هذه على المنادى بـ « يا النداء » في مثل الابيات التالية :

يا الفلك الدائر يا اليوزع الحياة في فصولها
يا اليبخبخ المطر
يا اليلبد السماء الصحو بالعواصف القواصف

أن دفاع بعض هؤلاء الشعراء بان هذه الاساليب السقيمة قد وردت في شواهد النحو (١) دفاع ضعيف . ذلك اننا قد خرجنا اليوم من بداوة القرون الاولى التي كانت تعزل بطنا من قبيلة في مكان ما فتجعل لهجته تشذ وتنحرف . ولقد ثبت القرآن ، بلغته السهلة الجميلة ، صورة للغة العرب سارت عليها القرون واغنتنا عن الشذوذ والعبث . **ثم ان قواعد النحو ليست الا صورة من القوانين المنتظمة التي تخضع لها الجماعات ، والجماعة التي تضيع قواعد لغتها لا بد ان تضيع قواعد تفكيرها وحياتها بالتالي. ان لزوم القاعدة النحوية صورة من احساس الامة بالنظام ودليل على احترامها لتاريخها وثقتها بنفسها كأمة أصيلة.** وما القواعد النحوية بعد الا عصارة الالسنة العربية الفصيحة عبر مئات من السنين ، فلن يكون في وسع شاعر اليوم ان يلعب بها اطاعة لنزوة لغوية عابرة .

ولنتساءل ، على كل حال ، عن المكسب التعبيري الذي يحققه الشاعر من ادخاله (ال) على الفعل مثلا . ولا بد ان يسوقنا هذا الى ان نتساءل اولا لماذا كانت الافعال غير قابلة لدخول « ال » عليها ؟ في الواقع ان قواعد النحو تخضع لمنطق العاطفة الانسانية خضوعا تاما ، وما من قاعدة معقولة قط الا وفي وسعنا ان نلتمس لها سببا انسانيا يدعمها . وانما تدخل « ال » على الاسماء لانها اسماء ولها صفة الاسمية ، او صفة التجريد بكلمة اخرى . فالاسماء كلها مجردة من الزمن ومن الحركة ومن العاطفة . ومثلها في هذا الصفات . ان وجودها جامد لا ينمو ولا يتغير ولا تأثير لمشاعرنا فيه . وليست كذلك الافعال . هنا ، في الافعال ، يمتد مجال الانسانية وتعيش أحاسيسنا وحركاتنا وتقلباتنا وحياتنا كلها . ان قولنا « جاء » يملك من الحياة الزاخرة ما لا يملكه الف اسم والف صفة . هذه الحركة التي ينطوي عليها فعل المجيء ، وهذه الانسانية الكاملة التي يتضمنها ، وهذا الزمن الذي يختبيء في ثنايا الحروف كل ذلك يميز الفعل ويجعله اوثق ارتباطا بالحياة نفسها . ولذلك كان الفعل اشرف ما في اللغة واليه تستند الجمل والعبارات . الفعل هو حقا انسانية اللغة اذا صح هذا التعبير . ومن ثم فأية خسارة جسيمة ان تدعو مدرسة كاملة الى ان نضيع هذا الفعل ونكتب بلغة خالية منه ؟ ذلك ان ادخال «ال » على الفعل يعني حتما ان يكف الفعل عن

---

(١) وردت شواهد شاذة من الشعر القديم تسند هذه الاغلاط فدخلت (ال) على الفعل في اكثر من شاهد واحد المشهور منها :

ما أنت بالحكم الترضى حكومته ولا الاصيل ولا ذو الراي والجدل

ودخلت « ال » على المنادى في قول الشاعر :

فيا الغلامان اللذان فرا ... اياكما ان تعقبانا شرا

ان يكون فعلا ويكتسب جمود الاسمية (١) . والواقع انه – اذا تأملنا – يتحول الى نوع من « الصفة » ويفقد طابع الامتداد الزمني . وذلك هو السبب في الجفاف الماحل واليبوسة القاسية التي نجدها في الابيات التي اقتبسناها سابقا :

أقفاصه الترن في الهياكل
الاروقة المعاول
الترن في الشوارع الغوائل
والاكهف المنازل

هذا ، في الحق ، كلام صلد لا ليونة فيه ولا عذوبة تترادف فيه المجردات التي توحش القلب الانساني وتشعره بجفاف الدنيا لتي يصورها الشاعر . وكم كانت الابيات تكتسب من الحرارة والحركة والطراوة لو ان الشاعر اعطانا افعالا طبيعية تتنفس بين الاسماء وتخفف من وحشة التجريد فيها . ولكن هذا الشاعر الحديث يحسب القواعد فيما يلوح قيودا مرتجلة قيدنا بها اسلافنا النحاة دونما سبب موجب . ولذلك رضي ان يغبن قصيدته فيحرمها من اجمل ما فيها ، من الافعال التي هي مصدر الضوء والدفء في اللغة . ثم ان «أل» هذه حين تكثر تزعج السمع وتصبح رتيبة ولا ادري لماذا يولع شعراء هذه المدرسة بها . هذا أحدهم :

الوحدة الفراغ
والدم الصقيع
والركود السأم الجامد

هذه ثلاثة اشطر من قصيدة (وسأحتفظ باعتراضاتي الكثيرة على تشكيلات الوزن فيها) . ستة أسماء وصفة . والكل معرف بأل . ما اشد ما تبدو الدنيا موحشة ميتة لنا ونحن نعيش بين كل هذه المجردات . واي بعد بين هذه الدنيا وحياتنا العربية الملتهبة اليوم بحرارة النضال وحماسة الاندفاع والحياة .

وبعد فمهما كانت هذه الدعوة وأمثالها بريئة من القصد السيء فهي على كل حال دعوة مجحفة تنطوي على بذور مميتة لن تنتهي باللغة العربية الى الخير . وقيام مثل هذه الدعوات يلقي على الناقد مسؤولية خطيرة . فمن سواه يستطيع ان يتصدى لانقاذ اللغة والشعر من أن ينقادا لدعوات الموت والفناء هذه ؟ اننا لندرك ان هناك اليوم في صفوف هذه الامة قوى متربصة تنطوي على الشر وسوء النية ويهمها ان تهدم العروبة على اي وجه يتاح . ولعل

(١) يعرب النحاة «أل» التي تدخل على الفعل على انها « الموصولة » والذي نراه ان هذه مجرد تسمية . فان « أل » الموصولة اذا درسنا امثلتها ليست الا «أل» التعريف نفسها . وانما اراد النحاة بها ان يفرقوا بينها وبين التي تدخل على الاسماء. ونحن نرى ان (الذي) وسائر الموصولات ليست الا وسائل تحاشى بها اللسان العربي ادخال أل التعريف على الفعل وبذلك حفظ له فعليته واصالته . وهذه هي القيمة الوحيدة للموصولات وهي قيمة عظيمة لا ندري لماذا لم يعد هذا الشاعر الحديث يقدرها .

الحرب العلنية ليست أفظع وسائل هذا العدو في محاربتنا فان له اساليب اخرى أخفى واشد مضاء . **وهل أخطر من ان نضعف ايمان الجيل الطالع باللغة العربية وحصانة قواعدها السليمة ؟ واذا أضعفنا ذلك الايمان افلن تكون قد ساعدنا في خلق جيل ضعيف الثقة بالعروبة نفسها ؟** انه ليحزننا ان نقول اننا حتى الان قد مضينا في هذا طويلا وان بين ايدينا الان جيلا يتشكك في منطقية القواعد البديهية ويستخف باللغة ،معتقدا ان الاستهانة بالمقاييس اللغوية امر ينم عن التجديد الحق والتحرر الفكري. واني لاجزم أن بين كتاب « الاداب » نفسها فئة تؤمن بان التنبيه الى اغلاط النحو واللغة مظهر ضحالة ورجعية في ثقافة الناقد . وقد تكون اول تهمة توجه الى هذا الناقد انه غير مثقف في النقد الادبي الحديث .

على اننا لا ندعو الى التمسك بقواعد اللغة لذاتها . ولسنا نحب ان ننصب مشانق ادبية لكل من يستعمل لفظة استعمالا يهبها حياة جديدة او يدعو الى الاستغناء عن بعض شكليات النحو البالية التي لم نعد نستعملها . لا بل اننا نؤمن اعمق ايمان بالتجديد المبدع ونعتقد ان هذا التجديد لا يتم الا على ايدي الشعراء والادباء والنقاد المثقفين الموهوبين . غير ان هذا كله شيء والعبث بالمقاييس شيء اخر . **نحن نرفض بقوة وصرامة ان يبيح شاعر لنفسه ان يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد ان قافية تضايقه او ان تفعيلة تضغط عليه** . وانه لسخف عظيم ان يمنح الشاعر نفسه اية حرية لغوية لا يملكها الناثر (١) . فمن قال ان الشاعر الموهوب يستطيع ان يبدع اي شيء في غير الاطار اللغوي لعصره ؟

ان كل خروج على القواعد المعتبرة ينقص من تعبيرية الشعر ويبعده عن روحية العصر . ولسنا ، على كل ، نفهم لماذا يريد الناقد ان يكون الشاعر الحديث طفل اللغة المدلل فيخطيء ويرتكب المحذورات ما شاء دون ان يحاسب ؟

★

بعد ان شخصنا جوهر الظاهرة التي لفتت نظرنا في نقدنا المعاصر وفسرناها بانها في حقيقتها موجة من العناية بالمضمون جرفت النقاد العرب اليوم حتى أهملوا الاداة التي يعبر بها عن ذلك المضمون ، بعد ذلك نود أن ندرس صلة هذه الظاهرة بتاريخنا الادبي وبحياتنا القائمة . فما من ظاهرة ادبية الا ولها جذور اجتماعية تتصل بالحياة النفسية للامة . فهل هذه الظاهرة اصيلة ؟ هل تنبع من موقفنا كأمة تتحدر من مثل تاريخنا الادبي العربي ام انها بمجملها ظاهرة دخيلة وافدة على حياتنا وفودا متعسفا على نحو ما وفدت عشرات الاشياء الاخرى من الغرب ؟

ان الظواهر الادبية تخضع للقانون العام الذي يتحكم في الظواهر كلها . فكل ظاهرة مندفعة في الامة تعبر عن

(١) هذا رأينا ، رغم علمنا بوجود باب اسمه « الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر »

وجود نقص ما في الاتجاه الذي تندفع نحوه الظاهرة . واذا بالغنا اليوم في العناية بالمضمون ، فان معنى ذلك ان في اعماقنا احساسا باننا كنا سابقا نبالغ في العناية باللغة حتى اختل التوازن . وذلك حق ومن واجبنا ان نعترف به . ان ادبنا الحديث قد خضع لحركة التموج التطوري الطبيعي فانتقل من تطرف ادباء الفترة المظلمة في التمسك بشكليات الشعر ومظاهره السطحية الخارجية الى تطرف عصرنا في اهمال المظاهر الخارجية . على ان العشرين سنة الماضية من حياة الشعر العربي لا بد ان تكون قد استوفت حركة رد الفعل هذه استيفاء تاما . هذا فضلا عن أن ردود الفعل يجب الا تقودنا من خطأ في اقصى اليمين الى خطأ في اقصى اليسار . فكلا اليمين المتطرف واليسار المتطرف خطأ في هذه الحالة ولا بد لنا ان نقف في الوسط مسيطرين تمام السيطرة على المضمون والاداة في وعي واتزان . والا فلا بد لنا ان نبقى اطفالا مخطئين الى الابد نضيع مرة الشكل لفرط حرصنا على المضمون ونضيع في المرة التالية المضمون بسبب ايثارنا للشكل .

والواقع أن السبب المباشر في استمرار حركة رد الفعل هذه اطول مما يصح هو ان الناقد العربي يقف اليوم وقفة خشوع وتقديس امام النقد الاوربي ونظرياته الوافدة ، وكأن ذلك النقد نموذج في الابداع والعبقرية لا يمكن ان يصله الفكر العربي الا بالتقليد والاقتباس والنقل . وفي غمرة هذه العقيدة الواهمة اغلق الناقد العربي الباب على منابع الفكر والخصوبة والموهبة في ذهنه وراح يغترف من معين الاساتذة النقاد الاوربيين دون ان يفطن الى ان النقد الاوربي يتحدر من تاريخ منعزل انعزالا تاما عن تاريخنا . وكيف يتاح لنا ان نطبق اسس ذلك النقد الاجنبي على شعرنا الذي يتدفق من قلوب غير تلك القلوب وعصور غير تلك العصور؟ كيف يتاح لنا ان نحقق ذلك التطبيق الا بطفرة متعسفة ظالمة يقع القسر فيها والضغط على الشعر العربي اكثر ما يقع ؟ ومن يجرؤ ان يزعم ان الذهن العربي ليس مفعما بالخصب والحياة ، واننا لا نقتله قتلا عندما نضغطه في قوالب من التفكير الاوربي جاءونا بها مؤخرا وشهروها في وجوهنا ؟ اننا لا نصدر في عقيدتنا هذه عن تعصب ولا عن ضعف ايمان بغنى الاداب الاوربية وجمالها . **ولكننا نقول — نصر على القول — ان لآدابنا العربية شخصيتها المستقلة وان النقد الذي يصلح لشعرنا يختلف بالضرورة عن النقد الاوربي ولا بد لنا ان نستقريء نحن نحن القواعد ، من شعرنا ، ومن أدبناء في هذا الوطن العربي، وباللغة العربية.**

وليست الظاهرة التي ندرسها في هذا المقال الا نموذجا واحدا من نماذج كثيرة للضلال المحزن الذي يقع فيه الناقد العربي اذا هو اسلم قياده مغمض العينين للنقد الاجنبي الوافد . ذلك ان الناقد الفرنسي مثلا قلما يحتاج الى ان يفرد بابا لنقد الاخطاء اللغوية والنحوية على نحو ما يحتاج الناقد العربي وذلك لمجرد ان المادة التي ينقدها ذاك خالية من الاخطاء فعلا . واذن فعلى اي وجه يستطيع الناقد العربي ان يقلده وهو يواجه قصائد مثقلة بالاغلاط ؟ ان المحاكاة في هذه الحالة لا تتم الا بان يتخلى الناقد العربي عن مسؤوليته فيقف متفرجا على هموم القصيدة العربية تاركا شعرنا يعاني من مشاكله دونما يد تمد لانتشاله او صوت في الدفاع عنه .

على ان النقد الاوربي لا يقف في ضرره عند هذا وانما ينصب لناقدنا شركا اخطر واشد . هذه النظريات الادبية الممتعة ، وتلك المذاهب الفلسفية والمدارس التحليلية في النقد الاوربي، هذه الدراسات الباهرة التي يكتبها الناقد الاجنبي هناك ... انها تعمل في نقادنا عمل السحر فتبهرهم وتسكرهم وتفقدهم اصالة اذهانهم وتصيب حواسهم المبدعة بشيء يشبه التنويم . فما يكاد الناقد العربي اليافع يقرأ ما يكتبه اليوت ورتشردز وبرادلي ومالارميه وفاليري وغيرهم حتى يشتهي أن يطبق ما يقولون على الشعر العربي مهما كلفه ذلك من تصنع وتعسف وجور على شعرنا ولغتنا . ويكون اول ما يضحي به هذا الناقد هو الجانب اللغوي من القصيدة العربية فبدلا من ان يتناول القلم ويرفع صوت احتجاج على الشذوذ والاغلاط نجده يهمل ذلك ويعتبر القصيدة منزهة لكي يتاح له ان يحللها ويغرقنا خلال ذلك بسيل من الاصطلاحات الاجنبية التي لا تنطبق على شعرنا اطلاقا ولم توضع له .

— التتمة على الصفحة ٧٧ —

الدكتور وليد عرفات

الناقدون الأولون لشعر السيرة

ترجمة وتعليق : بشار عواد معروف

ليس هناك دراسة حتى وقت قريب[١] تأخذ على عاتقها فحص الشعر الذي تضمنته سيرة ابن اسحاق فحصا يستند الى اقامة الدليل الذاتي لاصالة مثل هذا الشعر وما قد يكون صحيحا منه وكشف النقاب عن طبيعة المصنوع منه . وقد اوضح عدد من الكتاب ، سواء أكانوا نقادا أم لم يكونوا كذلك – منذ عهد ابن اسحاق نفسه – شكوكهم حول صحة شعر السيرة عموما ، او عن قصائد معينة خصوصا . على ان هذا الدليل قد يختلف في اثبات طبيعة الافتعال او الوضع في المقطوعات الشعرية المختلفة اختلافا كبيرا كما يتضح جليا من الشعر الذي ينسب الى ملك حمير وهو ذو لغة عربية سهلة سلسلة[٢] ، أو كالشعر الذي ينسب الى أحد المشركين وقد هاجم فيه المسلمين والنبي (ص) وفي الوقت نفسه كان يتكلم باحترام وتقدير عليه وعلى اصحابه[٣] الذين لم يكونوا يصلون الى مرتبته.ان الغاية من هذا المقال انما هو استعراض وتعليق على بعض الآراء[٤] التي تصم شعر السيرة كله أو بعضه بانه موضوع بصورة مباشرة أو غير مباشرة .

وليس من المفروض في هذه المقالة أن نقدم ثبتا جامعا شاملا لجميع تلك الشكوك[٥] ولكننا سنعرض لاكثرها اهمية . كما أن الآراء المذكورة لا تشير الى جميع المصادر التي انحدرت منها الاشعار الموجودة في السيرة ، أو التي تؤلف ديوان حسان بن ثابت ، ومع ذلك فانها بمجموعها تقدم لنا « ادلة » على جانب من الاهمية .

ويشير ابن سلام[٦] الى انه عندما جاء الاسلام تشاغلت العرب بأمور أخرى ولهت عن الشعر وروايته ، وانهم عندما راجعوا رواية الشعر وجدوا القليل منه ، وذهب عليهم منه الكثير . ولذلك حاولوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والاشعار ، فقالوا على ألسن شعرائهم . ان هذا القول على درجة كبيرة جدا من الصحة ؛ ذلك ان المائة سنة ، أو مايقاربها ، التي تلت سيادة الاسلام على الشرك كانت تتميز بحوادثها الكثيرة ، وكان كثير من هذه

الحوادث يمس القبائل التي لعبت دورا في الصراع الاول · ان الغالبيـــة العظمى من شعر تلك الفترة الاولى اما ان يكون قد ضاع أو اختفى بـــين الشعر الذي قيل فيما بعد بمناسبات مشابهة لتلك المناسبات او مختلفـــة عنها · كما ان المنازعات الشخصية انتجت شعرا ونسبته الى شعراء اقدم : اما عن عمد للتمتع بالمكانة والمنزلة الرفيعة ، واما عرضا ودونما قصد · ومن ثم كان القصاصون يأتون بالاشعار مع الروايات والحوادث التي تـــدور حول تاريخ صدر الاسلام · وفيما يأتي قائمة تحوي امثلة لـكل ما ذكرنا في اعلاه ·

فمن ذلك تعليقات العدوي[7] التي تتميز باهميتها الخاصة (انظـر ادناه الفقرة ١٣) ليس بسبب قدمها التاريخي ولكن لانه يشير الى مناسبات خاصة أدت الى نحل قصائد معينة أو نسبة قصائد اخرى الى مؤلف أقدم · وهو بعمله هذا يزودنا بدليل نستطيع بموجبه تعيين الحقبة الزمنية لقصائد معلومة ، واصدار الاحكام على قصائد اخرى ، وهذا عدا تلك التي انكرهـــا بصورة أخص · فمثلا المقطوعة المنسوبة الى حسان بن ثابت في هجاء هند ، زوج أبي سفيان بن حرب (انظر أدناه الفقرة ١٣ (و)) ، وهي قصـــة مقبولة الظاهر ، من الممكن ان تؤخذ مثلا مساويا للقصائد الموجودة في ديوانه والتي تتناول الموضوع نفسه[8] (هرشفيلد رقم ٢١٤/٢٢٥) وتدور حول المبحث نفسه وفي ذات الاتجاه · وبذلك نجد ان ما ذكره العدوي يؤيـــده الدليل المذكور الى حد بعيد · ومن هذا القبيل ايضا ما يتعلـــق باحـــدى القصائد التي تهجو بني مخزوم (انظر ادناه الفقرة ١٣ (ز) و (ح) فانـــه يجب ان تعد من ذلك العدد الـكبير نسبيا من القصائد التي تتناول عشيرة بني مخزوم بالهجاء ·

ان القصص التي يقدمها لتوضيح مصدر مثل هذه القصائد يجيب عن السؤال الذي غالبا ما يبرز بالنسبة لعدد ضخم من القصائد والمقطوعـــات الواردة في ديوان حسان بن ثابت ، فمن حق الباحث ان يتساءل مثلا : لماذا يهجو حسان بني عدي بن كعب (ديوان رقم ٨٥) او بني العوام (رقـــم ٢٠٥/٢٠٦) ؟ وعلى أي حال فان العدوي يجيب بالصواب بالنسبـــة لبني العـــوام ·

ومن ثم فان هذه القصص نفسها توضح عبارة ابن سلام (انظر ادناه الفقرة ٩) عن نزاع القرشيين فيما بينهم وهجاء بعضهم بعضا ، فمـــن الواضح ان النزاع ليس نزاعا سياسيا حسب ، لـكنه نزاع شخصي ايضا ·

وعلى الرغم مما هو مدون عن نسبة بعض القصائد او المقطوعات الى حسان بن ثابت او الى ابنه عبدالرحمن (مثلا : ديوان رقم ١٢١/٩ ؛ السيرة ص ٩٢٩) فمن المفيد ان نعرف شيئا مما رواه سعيد بن عبدالرحمن بـــن حسان قال فيه ان عبدالرحمن كان يتعمد ان ينسب بعض القصـــائد او المقطوعات الى والده · وحتى اذا كـان الاستـمرار في نسبة القصـــائد أو

المقطوعات عمدا الى حسان يبتدئ من ابنه (قل حوالى ٤٠-٤٥هـ) فان هذا قد يبدو في الواقع مبكرا جدا ، ولكنه من المحتمل جدا أن يكون قد بـدأ قبل هذا الوقت ايضا ٠

وعلى قدر علمي فان تعليقات العدوي تنشر الآن لاول مرة ٠ ولقـد رتبت الافكار الواردة في هذا المقال بحسب التسلسل الزمني قدر المستطاع٠

١ : ان ابن اسحاق نفسه يروي[٩] خبرا يعتبر اقدم شك مدون ، فهو يشير الى ثلاثة ابيات منسوبة الى حسان بن ثابت في هجاء عبدالله بن الزبعرى احد شعراء قريش الكبار الذي هرب الى نجران اثر فتح المسلمين لمكة ،ثم عاد منها ووضع ثقته في الرسول (ص) واسلم ٠ يعيره حسان في البيتيـن الثاني والثالث بانحداره معتبرا ذلك دليلا قطعيا على انهيار قواه وانحطاطها٠ ويروي ابن اسحاق عن سعيد بن عبدالرحمن حفيد حسان بأن حسانا رمى ابن الزبعري وهو بنجران ببيت واحد [هو البيت الاول] ما زاد عليه ٠

ويبدو واضحا من كلمات سعيد بن عبدالرحمن بن حسان القطيعـة المؤكدة انه كان يخشى ان تنسب المصنوعات الى جده حسان ٠

٢ ـ ويذكر ابن هشام ، مهذب سيرة ابن اسحاق ، في مقدمته[١٠] بانه حذف أشعارا ذكرها ابن اسحاق[١١] لانه لم ير أحدا من أهل العلم بالشعر يعرفها ٠ ومن ثم فانه يتكر عددا من القصائد او المقطوعات التي لم يحذفها باعتبارها من الاشعار المصنوعة ، وكان ابن هشام في عمله هذا يعتمد بوجه عام على « اهل العلم بالشعر » : اما على « واحد » منهم في بعض الاحيان واما على « اغلبهم » في الاحيان الاخرى ٠ ويبدو من عبارة ابن هشام انه كان يلاقي جهودا مضنية في بعض الحالات الخاصة أكثر من غيرها ؛ وذلك مـن جراء استقصائه لآراء عدد كبير من اهل العلم في هذا الشأن ، اذ انه غالبا ما يكتب هذه العبارة « ولم أر احدا من اهل العلم بالشعر يعرفها » ، او يقول عن بعض الشعر انه « مصنوع »[١٢] ٠

ومن الممكن ان نأخذ مثلا على ذلك الاشعار المنسوبة الى حسان بن ثابت، اذ توجد في السيرة ٧٨ قصيدة ومقطوعة منسوبة الى حسان اما من قبل ابن اسحق واما من قبل ابن هشام [وذلك في حالات قليلة] ٠ والجدول الآتي يبين لنا عدد القصائد الموجودة في كل من نسخ ديوان حسان ، والسـيرة ٠ كذلك التي وردت في السيرة فقط[١٣] ٠ كما يبين الجدول ايضا عدد القصائد والمقطوعات المشكوك فيها او التي يظن انها لغيره ٠

	الموجودة في الديوان	غير الموجودة في الديوان	المجموع
التي لا شك في نسبتها اليه :	٣٩	٢٤	٦٣
المشكوك فيها ٠٠ الخ :	١٠	٥	١٥
المجمـوع :	٤٩	٢٩	٧٨

يلاحظ ان هناك عشرة من القصائد والمقطوعات الواردة في الديوان يشك فيها أهل العلم بالشعر من معتمدي ابن هشام ، أو ينكرونها . [انظر أيضا ادناه الفقرة ٦] .

٣ ـ وتبدو أهمية خاصة لاحدى تعليقات ابن هشام(١٤) التي في نهاية مقدمة ابن اسحاق عن قصيدة لابي اسامة معاوية بن زهير اذ انه يقول : «وهذه أصح اشعار اهل بدر » . ان هذه العبارة تنم بجلاء عن وجود شك عام في مخيلة ابن هشام يشمل جميع الشعر الذي قيل في بدر ، بل يستطيع الباحث ان يفترض وجود هذا الشك بالنسبة لاشعار اخرى كذلك(١٥) .

٤ : في قصة قدوم وفد بني تميم على النبي (ص) عام ٩هـ ، والشعر الذي قيل في هذه المناسبة ، يورد ابن اسحاق مجموعة واحدة منه باعتبارها المجموعة التي أنشدت آنذاك . على ان ابن هشام يورد بعد ذلك مباشرة مجموعة تختلف تماما عن مجموعة ابن اسحاق ، كما ان رواتها هم غير رواة مجموعة ابن اسحاق . ويقدمها على انها الاشعار التي القيت بالمناسبة. ومن ثم يورد ابن عساكر مجموعة ثالثة تحتوي على قصيدة تختلف عن تلكما المجموعتين اختلافا تاما(١٦) .

٥ : يورد الواقدي «ت ٢٠٧هـ» في «كتاب المغازي(١٧) » أشعارا قليلة جدا بالمقارنة الى ما اورده ابن اسحاق . ولهذا السبب فان ما يذكره الواقدي او يلمح به من الشكوك السائدة المتعلقة بها ، ذو أهمية خاصة ؛ فهو غالبا ما يقول بعد ان يورد الشعر : «ما رأيت من اصحابنا احدا يدفعه » او : « سمعت اصحابنا يثبتونها » .

٦ : لقد توفي ابن اسحاق قبل ابن حبيب الذي جمع ديوان حسان بن ثابت بما يقارب القرن ، اما ابن هشام فقد توفي قبل ابن حبيب بحوالي ٣٠ عاما . وربما يبدو من المعقول ان نفترض ان ابن حبيب كان قد اطلع على مصنف ابن اسحاق ، بل من المحتمل ايضا انه اطلع على تهذيب ابن هشام لكتاب ابن اسحاق ، فاذا كان ذلك كذلك فانه يجب ان يكون قد انكر لسبب او لآخر ٢٩ قصيدة ومقطوعة ، وهي تلك التي لم يضمنها الديوان . وانه في الوقت نفسه وافق على قصيدتين على الاقل من القصائد التي عزاهـا ابن اسحاق الى شعراء آخرين دون ذكر لحسان . كما انه ضمن عشرة من القصائد والمقطوعات التي شك فيها معتمدو ابن هشام او انكروها ،واعتبرها من شعر حسان .

ومن الواضح انه لا يمكن الجزم باحكام قاطعة اعتمادا على هذين الكتابين وحدهما . على ان هذا لا يعني عدم احتمال وجود علاقة ، اعني ان ابن اسحاق كان مجرد أحد المصادر المتوفرة لابن حبيب والتي كان الكثير منها روايات متداولة يومئذ . ولا ريب في أن الشخص الذي ينسب الى شخص واحد مجموعة من القصائد والمقطوعات المتباينة في اساليبها والمختلفة في روحها الشعرية عن تلك التي تكون ديوان حسان ، لا يمكن ان يعتبر من النقاد ذوي

الملكة والحس المرهف • أما بالنسبة لابن هشام فان المفروض في المجموعة انها جاءت عن طريق « زاوية » ، مع العلم ان كلا الرجلين قد عاشا في عصر كثرت فيه الرواية الشفوية لكثرة التدوين •

٧ : ومن ثم ، واستنادا الى عبارة دونها السكري[١٨] الذي روى ديوان حسان عن ابن حبيب مباشرة ، يظهر ان اخر ٢٨ قصيدة ومقطوعة ، حسب ترتيب طبعة هرشفيلد والمخطوطات التي توجد فيها هذه العبارة ، لم يكتبها ابن حبيب • لكن السكري كتبها من كتب ابن حبيب • وتدلنا الاسباب التالية على ان الحذف كان متعمدا حتما :

(أ) نص العبارة « هذا آخر شعر حسان في الاملاء عن ابن حبيب • وهذا الباقي كتبته من كتبه ، لم يمله • »

(ب) ان الثمان والعشرين قصيدة ومقطوعة محذوفة من مخطوطة برلين وقد يكون هذا الحذف عن عمد نتيجة لعبارة السكري •

(حـ) « مجموع » القصائد والمقطوعات التي تشتمل على كل ما قيل في قدح اي واحد من الامويين او من بني أسد ، كذلك ست قصائد من اصل ثمان فيها هجاء لابي سفيان بن الحارث ، فان من الصعب ان يعتبر مثل هذا الحذف على انه كان مجرد امر عرضي • (انظر ادناه الفقرة ١٣) •

وعلى الرغم من عدم توفر معلومات ثابتة تبين الظروف التي كتب فيها ديوان حسان الذي كان لابد ان احتاج الى فترة من الزمن ، وعلى الرغم من وجود معلومات قليلة جدا في الواقع عن ابن حبيب نفسه ؛ فان مما يثير الدهشة ان ياقوتا[١٩] ذكر قصتين في ترجمته القصيرة لابن حبيب ، وكلا القصتين تدوران حول كتابة ديوان حسان • وراوية القصة الاولى هو ابو طاهر القاضي « فيما اسنده الى ثعلب[٢٠] قال : حضرت مجلس ابن حبيب فلم يمل فقلت ويحك امل • مالك فلم يفعل حتى قمت » • والقصة الثانية عن ثعلب قال : « اتيت ابن حبيب وقد بلغني انه يملي شعر حسان بن ثابت فلما عرف موضعي قطع الاملاء • فانصرفت وعدت اليه وترفقت به فأملى • وكان لا يقعد في المسجد الجامع فعذلته على ذلك » وتنتهي القصة بانقطاع ابن حبيب عن القعود بالجامع[٢١] •

ولعل توقف ابن حبيب عن الاملاء حينما علم بوجود اناس علماء في حضرته ، وانصرافه بعد ذلك عن القعود في الجامع ، متأت عن وجود خجل طبيعي عنده ، او ربما هو تعبير عن احترامه لمن يحضر عنده من العلماء المشاهير • على ان الخجل الطبيعي قد يكون اكثر فعالية ، اما الاحترام فهو اقل في هذا المجال • والواقع ان من حق الباحث ان يتساءل فيما اذا كان هذا الخجل أو التحفظ انما هو نتيجة للشكوك التي يشعر بها ابن حبيب لما يرويه •

٨ ــ يقول ابن سلام الجمحي (ت٢٣١) في كتابه « طبقات فحول الشعراء[٢٢] » عن ابن اسحاق والشعر الذي اورده في السيرة ما نصه : « وكان

ممن أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه ، محمد بن اسحاق بن يسار ... فقبل الناس عنه الاشعار ، وكان يعتذر منها ويقول : لا علم لي بالشعر ، أتى به فأحمله . ولم يكن ذلك له عذرا . فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط ، واشعار النساء فضلا عن الرجال ، ثم جاوز ذلك الى عاد وثمود ، فكتب لهم أشعارا كثيرة ، وليس بشعر ، انما هو كلام مؤلف معقود بقوافٍ . أفلا يرجع الى نفسه فيقول : من حمل هذا الشعر ؟ ومن أداه منذ آلاف من السنين ، والله تبارك وتعالى يقول .. « وانه أهلك عادا الاولى . وثمود فما ابقى[٢٣] » . ومن ثم يذكر ابن سلام بعد ذلك بقليل[٢٤] بيتا من السيرة[٢٥] ويذكر حكمه فيه . كما يقدم ادلة اخرى على خطأ نسبة الشعر الى عاد وثمود . وقد وصف ابن سلام الشعر المذكور بانه « الواهن الخبيث ... مع ضعف أسره وقلة طلاوته » .

ويورد ابن سلام قول أبي عمرو بن العلاء «ت١٥٤» : « ما لسان حمير وأقاصي اليمن اليوم بلساننا ولا عربيتهم بعربيتنا فكيف بما على عهد عاد وثمود ، مع تداعيه ووهيه ؟ فلو كان الشعر مثل ما وضع لابن اسحاق ، ومثل ما رواه الصحفيون[٢٦] ، ما كانت اليه حاجة ، ولا فيه دليل على علم » .

ونرى من الانصاف ان نذكر في هذا المجال ان ابن اسحاق نفسه كان في بعض الاحيان يذكر عند ايراده القصائد والمقطوعات عبارة « يزعمون » أو « فيما يذكرون » أو « يقولون »[٢٧] . ومن ثم فان ابن هشام لا يجد فرصة الا ويصرح فيها من أن الاشعار التي أوردها ابن اسحاق انما هي سجع وليس شعر[٢٨] . كما انه يشير في بعض الحالات الخاصة بان الرواية التي ذكرها ابن اسحاق لذلك الشعر مختلطة ليست بصحيحة البناء ، فكان ابن هشام في مثل هذه الحالة يأتي بالرواية الصحيحة بالاستناد الى معتمديه من اهل العلم بالشعر . ومع ذلك فقد طعن ابن اسحاق في دينه . (انظر ادناه الفقرة ١٣ «ز») .

٩ : ويقول ابن سلام عن حسان بن ثابت « وقد حمل عليه ما لم يحمل على أحد . لما تعاضهت[٢٩] قريش واستبت[٣٠] ، وضعوا عليه اشعارا كثيرة لا تنقى .»[٣١] .

١٠ : اما ابن النديم (ت ٣٧٨) فيقول عن ابن اسحاق[٣٢] :« يقال كان تعمل له الاشعار ويؤتى بها ويسأل أن يدخلها في كتابه في السيرة فيفعل فضمن كتابه من الاشعار ما صار به فضيحة عند رواة الشعر » .

١١ : وكتب ياقوت « ت ٦٢٦ هـ » في ترجمته لابن اسحاق[٣٣] « كانت تعمل له الاشعار فيضعها في كتب المغازي فصار بها فضيحة عند رواة الاخبار والاشعار »[٣٤] (وانظر في ادناه الفقرة ١٣ «ز») .

ان العديد من الكتاب لم يفتأوا عن انكار صحة قصائد او ابيات معينة ، او يوردون الاقوال في انكارها وفيما يأتي امثلة على ذلك :

١٢ : (أ) يعلق ابن سلام[٣٥] على قصيدة[٣٦] منسوبة الى ابي طالب

عم النبي (ص) قائلا « وقد زيد فيها وطولت » · وحينما سأله الاصمعي عن القسم الاصيل منها لم يستطع الاجابة على ذلك ·

ويعلق ابن هشام على هذه القصيدة التي اورد منها ٨١ بيتا بقوله : « هذا ما صح لي من هذه القصيدة ، وبعض اهل العلم بالشعر ينكر اكثرها » · ان تعليقه هذا يتناسب مع ما جاء به ابن سلام · والقصيدة كما هي عليه واحدة من أطول قصائد السيرة · والنتيجة الواضحة لاقوال ابن سلام وابن هشام ان القصيدة قد زيدت في اوقات مختلفة ·

(ب) وينكر ابن سلام(٣٧) ايضا بيتا منسوبا الى العباس بن مرداس ·

(ج) ويورد ايضا(٣٨) بيتين في الهجاء ويقول عنهما : انهما ينسبان عادة الى ابي سفيان بن الحارث(٣٩) يهجو بهما حسان بن ثابت · ثم يضيف قائلا : « واخبرني اهل العلم من اهل المدينة : أن قدامة بن موسى بن عمر بن قدامة بن مظعون الجمحي قالها ونحلها ابا سفيان · وقريش ترويه في اشعارها ، تريد بذلك الانصار والرد على حسان » ·

ان البيتين لا يتضمنان ما قد يشير الى صاحبهما او المهجو بهما · على ان من المهم ملاحظة كون قدامة بن موسى هو من أبناء الجيل الثالث بعد قدامة ابن مظعون صاحب رسول الله (ص) · (انظر أدناه الفقرة ١٣) ·

١٣ : أشارت تنكر نسبة عدد من القصائد والمقطوعات الى حسان موجودة في مخطوطة ثمينة(٤٠) لديوان حسان بن ثابت نسخت عن مخطوطة مؤرخة في سنة ٢٥٥ هـ كانت قد قرئت على العدوي وهي تحتوي على ملاحظات ثمينة جدا دونها العدوي ، لا توجد في اى من المخطوطات المعروفة عندي ولا لمحققي ديوان حسان فيما يبدو · وفي ادناه الملاحظات التي لها علاقة بموضوعنا مرتبة بحسب ظهورها في المخطوطة :ـ

(أ) مرثاة قصيرة في عبدالله بن رواحة(٤١) ، تظهر في ص٣٥ · لم يروها ابن حبيب ، كما يشير الى ذلك ناسخ هذه المخطوطة · ولهذا فانها لا تظهر في المخطوطات الاخرى ، ولا في نسخ الديوان المطبوعة(٤٢) · ويعلق العدوي عليها بقوله : « قيل انه مصنوع »(٤٣) ·

(ب) في أحد التعليقات على قصيدة في ص٤٩ـ٥٠ (هرشفيلد رقم ١٩) ينسبها العدوي الى انس بن صرمة الانصاري ·

وتظهر ملاحظة مشابهة لهذه في مخطوطة اخرى من مخطوطات استانبول (احمد الثالث رقم ٢٦١٣) مسندة لابن الفرات(٤٤) ينسب فيها القصيدة الى صرمة بن أبي انس الانصاري ، في حين لا تظهر الملاحظة في كل من مخطوطتي لندن وباريس وهما مخطوطتان مشابهتان لهذه المخطوطة ·

وينسب ابن اسحاق(٤٥) القصيدة الى أبي قيس صرمة بن أبي انس ·

(ج) ملاحظة ، تسبق مقطوعة في هجاء ابي لهب ، (المخطوطة ص ٥٦ ، هرشفيلد رقم ٢١٨) مسندة الى خالد بن الياس بن صخر بن ابي جهم بن حذيفة(٤٦) تقول « هذه المقطوعة التي قيلت في أبي لهب ليست لحسان ··

أخبرني سعيد بن عبدالرحمن بن حسان ان هذه الابيات ليست لحسان لكنها كانت من بين المصنوعات التي نحلت عليه » ·

(د) ان مقدمة المقطوعة التي جاءت في طبعة هرشفيلد (رقم ٥٦ ؛ المخطوطة ص ٨٠) والتي تشمل على بيتين في هجاء صفوان بن امية(٤٧) ، نسبت هذين البيتين الى أبي سفيان بن الحارث · وقد أكد العدوي في المخطوطة ان ابا سفيان لم يهج صفوان ، وان الابيات كانت لعثمان بن الحويرث الذي مات على النصرانية(٤٨) ·

ولم يوضح العدوي ، لسوء الحظ ، سبب نسبة الابيات الى عثمان أو المناسبة التي قيلت فيها ·

(هـ) توجد قصيدتان في رثاء النبي (ص) في ص ٨٤ـ٨٥ من المخطوطة ، وكلتاهما لا توجدان في المخطوطات الاخرى للديوان او في النسخ المطبوعة · لكن الاولى منهما وردت في طبعة البرقوقي للديوان ص ١٦٤ ، وفي السيرة ص١٠٢٥ · ويذكر العدوي انه يظن ان القصيدتين موضوعتان ·

وأرى من الواجب علي أن أذكر هنا ان ديوان حسان بن ثابت يحوي قصيدتين في رثاء النبي (ص) ، وان الانسان يجد ما لايقل عن ثماني قصائد في رثاء عثمان بن عفان · وتحوي السيرة قصيدتين اخريين في رثاء الرسول (ص) · كما ان في طبعة البرقوقي للديوان أربع مرات اخرى من ضمنها المرثيتان الموجودتان في السيرة واللتان اخذتا منها دون شك ·

(و) في ملاحظة على هامش الصفحة ١٠٩ من المخطوطة تتعلق بقطعة في هجاء هند ، زوج ابي سفيان بن حرب وام معاوية (هرشفيلد ٢٢٤) · ويقول العدوي بسنده الاخير عن خالد بن الياس (انظر الهامش ٤٦) ان خالدا سأل سعيد بن عبدالرحمن بن حسان عن صحة هذه الابيات ، فاجاب سعيد : « لم يقل حسان هذه الابيات لكن عبدالرحمن هو الذى قالها ونحلها حسانا ، وكان ذلك عندما امر يزيد بن معاوية الاخطل بهجاء الانصار » ·

(ز) من بين المقطوعات الواردة في هذه المخطوطة ولم يرد ذكرها في المخطوطات الاخرى ، أو في نسخ الديوان المطبوعة ، والتي لا تشكل جزء من مجموعة ابن حبيب ، مقطوعة تتكون من ثلاثة أبيات في هجاء بني مخزوم في ص ١١٥ـ١١٦ · وينكر العدوي نسبة هذه الابيات لحسان ويناقش ذلك بقوله ان قبيلة مخزوم معروفة جيدا (يعني بخصوص تحدر نسبها ، وهو الموضع الذي انصب الهجوم عليه) وانه لايمكن هجاؤهم من هذه الناحية ؛ فجدة النبي لامه هي احدى نساء مخزوم · ويضيف انه قد سمع من عدة أشخاص ان ابراهيم بن هشام المخزومي(٤٩) ارسل من وضع حبلا في رقبة ابن اسحاق وأخرجه من مسجد النبي (ص) وهو على هذه الحال · ولذلك ادخل ابن اسحاق هذه الابيات ، وكانت أشعارا موضوعة ، في مغازيه · ومن ثم يعلق العدوى بان كثيرا من الشعر الذي ضمنه ابن اسحاق في مغازيه كان شعر موضوعا · وقال : ان الابيات لم ترد عن رواة اخرين بل اخذت من مغازي ابن اسحاق ·

والابيات غير موجودة في السيرة ، وقد تكون من بين المقطوعات التي حذفها ابن هشام ·

(ح) عبارة تتصدر القصيدة رقم ٨٦ (هرشفيلد) وفيها احتمال كون الشعر لسعد بن الحسين الخزرجي موجودة في نسخ الديوان المطبوعة ، والمخطوطات المتوفرة لهذه الدراسة(ص ١٤٤ من المخطوطة موضوعة البحث) بينما هي في الاغاني وابن عساكر(٥٠) منسوبة الى بشير بن سعيد(٥١) ·

(ط) يعلق العدوي (المخطوطة ص ١٥٩) على مقطوعة وردت في الديوان (هرشفيلد رقم ١٢٩) · على انها هجاء في الوليد بن المغيرة المخزومي ، فيقول : ان الشعر في الواقع منحول ، وضعه يحي بن عروة بن الزبير في اثناء مهاجاته مع ابراهيم بن هشام(٤٩) ·

(ي) ومع ذلك يعتمد العدوي شخصا غير معروف من عائلة الزبير بمقطوعة اخرى (هرشفيلد رقم ٢٠٨) في هجاء آل عوف مدعيا انهم ليسوا قرشيين أقحاحا ولكنهم منحدرون من تغلب · ويذكر العدوي في ملاحظة تتلو المقطوعة (المخطوطة ١٧٥-١٧٦) ان السبب في قولها هجاء وجهه آل عبدالرحمن بن عوف ، الذين كانوا من اهل العلم بالنسب ، لآل الزبير ·

وحينما تلي الشعر على عبدالعزيز بن عمران بن عبدالعزيز بن عبد الرحمن بن عوف ، علق على ذلك بقوله : لقد رمونا بأشر ما عندهم · ولكنهم على اي حال لم يستطيعوا ان يخرجونا من العرب ·

ومن الجدير بالملاحظة ان عبدالعزيز صاحب التعليق الآنف الذكر من ابناء الجيل الرابع بعد عبدالرحمن بن عوف صاحب رسول الله (ص) كما هو واضح من النسب المذكور اعلاه ·

(ك) يذكر العدوي (المخطوطة ص ١٨٧) عن احدى المقطوعات (هرشفيلد رقم ١٨٧) انها لعمرو بن شقيق بن سلامان من آل الحارث بن مرة · بينما يورد صاحب الاغاني(٥٢) روايات تذهب الى احتمال كونها لأربعة شعراء من بينهم حسان بن ثابت وعمرو بن شقيق المذكور ·

١٤ : يورد المبرد ((ت ٢٨٥)) البيت التالي(٥٣) :

سالت هذيل رسول الله فاحشة ضلت هذيل بما سالت ولم تصب

ويعلق المبرد على كلمة «سالت» بأنها ليست من لغة حسان· وقد يكون من المعقول ان المبرد أراد بذلك انكار البيت كله لحسان ؛ فمثل هذا الرأي الصادر عن لغوي كالمبرد له أهميته البالغة ·

١٥ : يذكر الحصري (ت ٤١٣) في « زهر الآداب »(٥٤) الشعر الذي عزاه ابن هشام(٥٥) الى قتيلة اخت النضر بن الحارث الذي امر النبي بقتله بعد معركة بدر · ثم يورد قول الزبير بن بكار(٥٦) « وسمعت بعض اهل العلم يغمز في ابيات قتيلة بنت الحارث ويقول : انها مصنوعة ·»

تتضمن الابيات من جهة رثاء للنضر بن الحارث ، لكن مغزاها الرئيسي

كان معاتبة رقيقة للرسول (ص) لانه قتل النضر ولم يقبل الفدية عنه . وهذا أمر بحدذاته دليلا على عدم اصالة القصيدة . على ان مما تجدر ملاحظته ان الذي اورد القصيدة هو ابن هشام وليس ابن اسحاق . ومن الجدير بالذكر ايضا ان ابن اسحاق[٥٧] يقول : بأن النضر اعدم في « الصفرا » (فيما يذكرون) في حين يعلق ابن هشام بعد ذلك مباشرة ويقول ان محل القتل كان بمكان يقال له « الأثيل » . وهذا هو الموضع الذي ورد ذكره في البيت الاول من القصيدة .

وقد ذكر ابن سلام هذه الحادثة لابن جعدبة[٥٨] فانكر الاخير انيكون النضر قتل بعد معركة بدر ، وانما اصيب في يوم بدر بجراحة اخذ علىاثرها اسيرا وامتنع عن الطعام والشراب ما دام في ايديهم ، فمات .

١٦ : يعلق ابن الاثير[٥٩] « ت٦٣٠ » عندما يورد احدى مراثي حسان ابن ثابت في عثمان بن عفان ، على أحد أبياتها وهو[٦٠] :

بل ليت شعري وليت الطير تخبرني ما كان شأن علي وابن عفانا

بقوله : « وقال ابو عمرو بن عبدالبر وقد ذكر بعض هذه الابيات :وقد زاد فيها اهل الشام » . وتتضمن المقطوعة غمزا واضحا لدور علي بن ابي طالب في مقتل عثمان .

وغالبا ما تنسب قصائد ومقطوعات وردت في السيرة الى شعراء آخرين غير شعراء السيرة ، وقد ضربنا قبل قليل مثلين على ذلك . وفيما يأتيأمثلة اخرى :—

١٧ : ليس هناك أقل من ثلاثين قصيدة ، أو مقطوعة ، أو بيت واحد تنسب الى حسان بن ثابت والى شعراء آخرين في آن واحد سواء أكان ذلك في الديوان أم في السيرة أم في الكتب الاخرى . ويكفي أن نورد هنا مثلا أو مثلين على ذلك . فالمقطوعة رقم ٣٨ في ديوان حسان تنسب في السيرة[٦١] الى صفية بنت عبدالمطلب . وتنسب المقطوعة رقم١٩ الى أبيقيسصرمة[٦٢]، والمقطوعة رقم ١١٣ الى حنظلة بن الربيع يحرض بها معاوية بن ابي سفيان[٦٣] .

١٨ : وتجد في بعض الاحيان أخبارا عن الاشعار الموضوعة على ألسن الشعراء ؛ فهناك في الاغاني[٦٤] عن محاولة نسبة أبيات الى حسان بن ثابت او الى شاعر آخر عاصر النبي (ص) هيئت لهذا الغرض . وتدور القصة حول ابي بكر بن عبدالرحمن بن الحارث بن هشام ، حفيد الحارث بن هشام المخزومي الذي عرف بسمعته السيئة لما كان يضمره من عداوة وبغضاء للنبي (ص) ، وهو الذي فضح نفسه حينما هرب يوم بدر تاركا أخاه أبا جهل في أرض المعركة[٦٥] . لقد قدم ابو بكر هذا الى احد الاشخاص اربعة الاف درهم ، وطلب منه ان يدعي ويقول انه سمع حسان بن ثابت ينشد الرسول (ص) اربعة ابيات من الشعر كانت عند ابي بكر نفسه . فرفض الرجل .

وقال : « أعوذ بالله أن افترى على الله ورسوله ، ولكن ان شئت أن أقول : سمعت عائشة تنشدها فعلت » • فرفض ابو بكر • وظل مصرا على رأيه ، وافترقا على هذه الحال • ثم ان ابا بكر ارسل اليه بعد ايام وطلب اليه أن يقول ابياتا يمدح بها والده هشاما • فلما نظم الابيات طلب منه ابو بكر ان ينسبها الى ابن الزبعري « فهي الى الان منسوبة في كتب الناس الى ابن الزبعرى »(٦٦) •

ومما يشابه ذلك ما كانت عليه عادة مؤلف « كتاب صفين » في وضع عبارة « ومما قيل على لسان ...(٦٧) » عندما يقدم بها عددا من القصائد التي يوردها في كتابه •

---

* هذه ترجمة لمقالة بعنوان :

Early Critics of the authenticity of the Poetry of the Sira

منشورة في : BSOAS. Vol. XXI Part, 3 pp. 453-463

وللمقال اهمية في تاريخ الادب العربي والدراسات التاريخية على حد سواء ، فقد تناول موضوعا ذا اهمية بالغة لم يحض بعد بدراسات واسعة • وقد أهتم الكاتب بالدرجة الاولى في الشعر المنسوب الى حسان بن ثابت ، فدار معظم البحث عنه ، وهذا متات ، ولا شك ، عن اطلاع الكاتب في حسان وشعره • ولعله مما يزيد في قيمة المقال اعتماد المؤلف على مخطوطة لديوان حسان بن ثابت محفوظة بمكتبة احمد الثالث باستانبول عليها تعليقات ، لم تنشر حتى الان ، لاحد العلماء الذين عاشوا في النصف الاول من القرن الثالث الهجري هو أحمد بن محمد بن حميد العدوي ، كما انها تتضمن دراسة لآراء العدوي هذه ، والآراء الاخرى ، ومقارنتها مع المخطوطات الاخرى لديوان حسان والنسخ المطبوعة منه • ولا يسعني الا ان اتقدم بالشكر الى استاذي الاستاذ ناجي معروف عميد كلية الاداب لتلطفه بقراءة مسودة الترجمة وابداء ملاحظاته القيمة عليها (المترجم) •

(١) هناك أطروحتان ، احدهما لصديقي الدكتور محمد عبده عزام الذي يعمل الان في جامعة مانشستر تناول فيها شعر السيرة من حيث العموم ، والاخرى لكاتب المقال ، وقد تناولت بصورة رئيسة الشعر المنسوب الى حسان بن ثابت في الديوان ، والسيرة ، وفي الكتب الاخرى والتي قدمت الى جامعة لندن سنة ١٩٥٣ • وانظر ايضا :

A. Guillaume, "the Biography of the Prophet in recent research, Islamic Quarterly, 1, I, 1954, 5-11.

كذلك ترجمة الاستاذ غيوم « سيرة رسول الله » لابن اسحاق (O.U.P. 1955) المقدمة ص ٢٥-٣٠ • وانظر بعض دراساته الشخصية المنشورة في :

BSOAS, XVII. 2, 1955, 197-205; XVII, 3, 1955, 416-25; XXI, I, 1958, 15-30.

(٢) انظر مثلا : السيرة (طبعة وستنفلد) ص ١٨-١٩ ؛ والفقرة (٨) ادناه •

(٣) انظر مثلا : نفس المصدر ص ٥٢٠/٥٢١/٥٢٦ فما بعد

(٤) المقصود هنا الكتاب القدماء ، الا اننا يجب أن نشير الى دراسة طه حسين الذائعة الصيت « في الأدب الجاهلي » (القاهرة ١٩٤٧) وبخاصة ص ١٢٤ فما بعد •

(٥) يورد البرقوقي في طبعته لديوان حسان بن ثابت (القاهرة ١٩٢٩) قولا ينسبه الى الاصمعي يقول فيه ان حسانا « تنسب اليه أشياء لا تصح عنه » (المقدمة ص٠ط) ، ولم يذكر مصدرا لهذا الخبر ، ولم استطع ان أجد رأى الاصمعي هذا في جميع المصادر المتوفرة عندي • [قلت : ورد هذا القول في ترجمة حسان ابن ثابت في كتاب « الاستيعاب في

معرفة الاصحاب » لابن عبدالبر . القسم الاول ص ٢٤٦ . [ط. علي محمد البجاوي) القاهرة (؟) (المترجم)] .

(٦) طبقات فحول الشعراء . تحقيق محمد محمود شاكر . القاهرة ، ١٩٥٧ . ص ٣٩/٢٢ ـ ٤٠ .

(٧) هناك عدد من العلماء يطلق عليهم لقب العدوي ذكروا في كتب التراجم او ورد ذكرهم في المصادر التاريخية . والعدوي الذي نحن بصدده هنا هو : احمد بن محمد بن حميد الذي لم يرد ذكره في كتب التراجم . وينقل العدوي بعض المعلومات المنسوبة اليه في المخطوطة المشار اليها عن ابن اسحاق عن طريق راويتين متعاقبين ، وعن هشام بن عروة عن طريق اثنين من الرواة متعاقبين ايضا . وعلى هذا فانه يجب أن يكون قد عاش في النصف الاول من القرن الثالث الهجري . انظر اوناه الفقرة (١٣) .

(٨) ديوان حسان بن ثابت . تحقيق هرشفيلد (سلسلة اوقاف جب رقم XIII) ليدن ولندن ١٩١٠ . وتشير الارقام الى تسلسل المقطوعات والقصائد في هذه الطبعة .

(٩) السيرة ص ٨٢٦ ؛ ديوان حسان رقم ١٤٢ .

(١٠) السيرة ص ٤ .

(١١) لا نعرف في الواقع مقدار ما حذفه ابن هشام مهذب السيرة من الشعر الذي اورده ابن اسحاق . ويذكر السيد العابد الفاسي في مقالته عن « خزانة القرويين ونوادرها » [مجلة معهد المخطوطات العربية المجلد الخامس ج١ ص ١٤ـ١٥] نسخة من سيرة ابن اسحاق الاصلية تشتمل على الاجزاء ٢ـ٣ـ٤ـ٥ كتبت سنة ٥٠٦هـ ، عليها عدة سماعات نقلت من الاصل المنتسخ منه . ويكون من المفيد جدا لو قام احد الباحثين المعنيين بهذا الشأن بدراسة هذه المخطوطة ونشرها ومقارنتها مع نسخة ابن هشام الحالية . (المترجم) .

(١٢) مثلا : السيرة ص ١٤ .

(١٣) وفيما يتعلق بهذه القصائد والمقطوعات ، فان الموجود منها في طبعة البرقوقي لديوان حسان قد ادخلت باعتبارها اشعارا لا توجد في نسخ الديوان الاخرى . وهذا متأت من وجود سبب معقول يؤدي الى الاعتقاد بان ناسخ الديوان قد اقتبسها من السيرة .

(١٤) السيرة ص ٥٣٤ .

(١٥) هذا تحميل للنص اكثر مما يحتمل . (المترجم) .

(١٦) السيرة ص ٩٣٥ـ٩٣٨ ؛ ابن عساكر (طبعة بدران) م٤ ص ١٣٠ فما بعد ، ج٣ ص ٢٥٥ـ٢٥٧ . وانظر عن الحادثة والاشعار المختلفة التي قيلت فيها مقالتي المنشورة في ، BSOAS, XVII, 3, 1955, pp. 416-25.

(١٧) تحقيق فون كريمر (كلكتا ١٨٥٦) . انظر ص ١٩٠/١٩١/٣٤٤/٣٤٦ .

(١٨) العبارة هي : « هذا آخر شعر حسان في الاملاء عن ابن حبيب . وهذا الباقي كتبته من كتبه ، لم يمله . » . وتظهر هذه العبارة في المخطوطات التالية التي رأيتها او التي عندي منها نسخة مصورة : مخطوطة المتحف البريطاني Ad. 19, 534 مخطوطة المكتبة الوطنية في باريس Suppl. 1932 مخطوطة استانبول ، احمد الثالث ١١٨ . وانظر ديوان حسان طبعة هرشفيلد رقم ٢٠١ ص ١١٠ . وقد روى السكري « ت ٢٧٥ » الاشعار عن ابن حبيب « ت ٢٤٥ » الذي جمع الديوان .

(١٩) معجم الادباء (طبعة مرغليوث) ج٦ ص ٤٧٣ـ٤٧٦ .

(٢٠) توهم كاتب المقال في صاحب القصة فاسند القصة كلها الى ابي طاهر القاضي في حين انها وقعت لثعلب كما هو واضح من الاسناد . وقد اوردت (القصتين) بنصيهما مع المحافظة على الاسناد دفعا للالتباس . (المترجم) .

(٢١) يبدو من القصتين انهما واحدة اختلفت روايتها فالتبس الامر على كاتب المقال : فقد روى الاولى ابو طاهر القاضي عن ثعلب . وروى الثانية « ابو بكر محمد بن الحسن الزبيدي

الاشبيلي في كتابه ، عن ثعلب ايضا . وابو بكر الاشبيلي هذا ، هو محمد بن الحسن بن عبيدالله بن مذحج بن محمد بن عبدالله الزبيدي ، العالم ، اللغوي ، النحوي ، الشاعر المتوفى سنة ٣٧٩هـ . وقد وردت القصة (الثانية) في كتابه « طبقات النحويين واللغويين » [طبعة ابو الفضل ابراهيم ، القاهرة ١٩٥٤] في ترجمة محمد بن حبيب ص ١٥٣ـ١٥٤ .

واذا صح قول الكاتب من انهما قصتان ، وهو غير صحيح على الارجح ، فان القصة الاولى لا يفهم منها ان ابن حبيب كان يملي ديوان حسان . ولا يمكن في هذه الحالة تحميل النص اكثر من طاقته . (المترجم) .

(٢٢) ص ٨ـ٩ .

(٢٣) القرآن الكريم سورة النجم ٥٠ـ٥١ . وذكر آيات اخر ايضا : الانعام ٤٥ ؛ الفرقان ٣٨ ؛ ابراهيم ٩ ؛ الحاقة ٨

(٢٤) ص ١١

(٢٥) السيرة ص ٦

(٢٦) الصحفي « من يخطيء في قراءة الصحيفة » القاموس المحيط . او هو (الذي يروي الخطأ عن قراءة الصحف باشباه الحروف » . لسان العرب . وقد ذمهم العلماء لانهم كانوا ينسخون من الكتب ، اي دون قراءتها على استاذ .

(٢٧) انظر مثلا السيرة ص ٨٩/٤١٨/٤١٩ .

(٢٨) السيرة ص ٥٣٣ حيث نجد سجعا يورده ابن هشام ايضا .

(٢٩) تعاضهت : تباهتت . والعضيهة : الافك والبهتان والشتيمة . (المترجم) .

(٣٠) استبت : تشاتمت . (المترجم)

(٣١) طبقات الشعراء ص ١٧٩ . وانظر مثلا الفقرة ١٢ (ج) والفقرة ١٣ (ط) ، (ي) .

(٣٢) الفهرست (طبعة القاهرة ١٣٤٨هـ) ص ١٣٦ .

(٣٣) المصدر السابق ج٦ ص ٤٠١ .

(٣٤) توهم كاتب المقال ونسب هذا القول الى ياقوت الحموي . ويبدو انه لم يمعن النظر في النص والتبس عليه الامر لعدم وجود التنقيط الصحيح في طبعة مرغليوث . والواقع ان ياقوتا نقل قول ابن النديم الآنف الذكر . قال : « قال محمد بن اسحاق : كانت تعمل له .. الخ » قارن الفهرست لابن النديم . (المترجم) .

(٣٥) المصدر السابق ص ٢٠٤ .

(٣٦) السيرة ص ١٧٣ ـ ١٧٦ .

(٣٧) المصدر السابق ص ١١ . وانظر ايضا السيرة ص ٦ .

(٣٨) طبقات فحول الشعراء ص ٢٠٨ ـ ٢٠٩ .

(٣٩) ابن عم الرسول (ص) . قاوم الاسلام ، وقيل انه تزعم قسما من معركة الهجاء للمسلمين الى ان اعتنق الاسلام قبيل فتح مكة . السيرة ص ٤٦١/٦٠٧ .. الخ .

(٤٠) استانبول ، احمد الثالث رقم ٢٥٣٤ . وقد استطعت ان احصل على نسخة مصورة بالفوتوستات لهذه النسخة ، ولمخطوطة اخرى في استانبول أيضا (احمد الثالث رقم ٢٦١٣) بالمساعدة الكريمة التي قدمها معهد المخطوطات العربية التابع لجامعة الدول العربية بالقاهرة .

(٤١) صحابي من اهل المدينة . اشتهر كشاعر قبل الاسلام ، قتل في موقعة مؤتة عام ٨ هـ .

(٤٢) هناك بيت واحد في طبعة البرقوقي ص ٧١ .

(٤٣) بالنظر لعدم تمكني من الحصول على هذه المخطوطة لذا ترجمت النصوص بشكل يقارب الاصل جهد الامكان . (المترجم) .

(٤٤) روى ابن الفرات وولده ديوان حسان بن ثابت عن السكري الذي رواه بدوره عن ابن حبيب . وقد روى الصيرفي الديوان عن السكري ايضا .

(٤٥) السيرة ص ٣٥٠ ·

(٤٦) خالد بن الياس أو اياس العدوي ،، راوية ومحدث من أهل المدينة · كان الواقدي احد الذين رووا عنه · اما توثيقه كمحدث فقد اعتبر من الضعفاء عموما · (ابن حجر : تهذيب التهذيب ح ٣ ص ٨٠ ـ ٨١) ·

(٤٧) هو ابن امية بن خلف من عشيرة جمح · قتل والده امية ببدر ، وظل هو مناهضا للرسول (ص) حتى بعيد فتح مكة · انظر السيرة ص ٦٤٠/٤٧٢ ··· الخ ·

(٤٨) استنادا الى ابن اسحاق فانه كان احد القرشيين الاربعة الذين انكروا عبادة الاصنام قبيل الاسلام وتفرقوا في البلدان يلتمسون الحنيفة دين ابراهيم ، وقد قدم عثمان بن الحويرث على قيصر ملك الروم فتنصر وحسنت منزلته عنده · (السيرة ص ١٤٣ ـ ١٤٤) ·

(٤٩) ابراهيم بن هشام المخزومي كان صهر هشام بن عبدالملك وواليه على المدينة · وقد أمر الوليد بن يزيد الذي تولى الخلافة بعد هشام ، بتعذيب ابراهيم وأخيه محمد بن هشام وقتلهما بتحريض من عدوهما يحيى بن عروة بن الزبير · ويوصف ابراهيم في الاغاني (ح١ ص ١٤٤ ؛ ح١٤ ص ١٥٩ (بولاق ١٨٦٨) بانه كان : « تياها شديد الذهاب بنفسه » ·

(٥٠) الاغاني (بولاق ١٨٦٨) ح١٤ ص ١٢٥ ؛ ابن عساكر : تاريخ ح ٣ ص ٢٦٢ ·

(٥١) انصاري من قبيلة الخزرج وأحد المسلمين الاوائل · حضر بيعة العقبة الثانية ، وكان بعد وفاة الرسول (ص) الانصاري الوحيد الذي ساعد القرشيين عند مطالبتهم بالخلافة في اللقاء التاريخي الذي جرى في سقيفة بني ساعدة ·

(٥٢) الاغاني ح ١٤ ص ١٣٠ ·

(٥٣) الكامل (طبعة رايت) ص ٢٨٨ ، وانظر ايضا : ديوان حسان بن ثابت (طبعة البرقوقي) ص ٦٧ ·

(٥٤) على هامش العقد (القاهرة ١٢٩٣ هـ) ص ٢٨ ـ ٢٩ ·

(٥٥) السيرة ص ٥٣٩ ·

(٥٦) ينسب كاتب المقال هذا القول المصري في حين انه للزبير بن بكار كما هو واضح من قول المصري : « قال الزبير بن بكار : وسمعت ··· الخ » · وهو الزبير بن بكار بن عبدالله بن مصعب بن ثابت بن عبدالله بن العوام العالم ، النسابة ، الاخباري المشهور ، صاحب كتاب « نسب قريش » المتوفى سنة ٢٥٦ هـ · انظر : الخطيب البغدادي : تاريخ بغداد ح٨ ص ٤٦٧ ـ ٤٧١ ؛ ابن النديم : الفهرست ص ١١٠ ـ ١١١ (ط· القاهرة) ؛ ياقوت : معجم الادباء ح١١ ص ١٦١ ـ ١٦٥ (ط· القاهرة) ··· الخ (المترجم) ·

(٥٧) السيرة ص ٥٠٨ ·

(٥٨) انظر ابن سلام : المصدر السابق ص ٢١٣ ـ ٢١٤ · وابن جعدبة هو : يزيد بن اياد · كان تلميذا للزهري ، وعاصم بن عمر بن قتادة ، ويزيد بن علي بن الحسين وغيرهم · اما آراء أهل الحديث التي أوردها ابن حجر فيه فكانت تتهمه ولا توثقه كمحدث · انظر : ابن حجر : تهذيب ح١١ ص ٤٤ ـ ٤٦ ·

(٦١) السيرة ص ٦٣٦ ·

(٦٢) نفس المصدر ص ٣٥٠ · وانظر أعلاه الفقرة ١٣ ·

(٦٣) كتاب صفين · طبعة هارون (القاهرة ١٩٤٦) ص ١١٠ ·

(٦٤) الاغاني ح١ ص ٣١ ·

(٦٥) السيرة ص ٤٥٠ فما بعد ·

(٦٦) انظر مثلا : ابن سلام : المصدر السابق ص ٢٠٠ ـ ٢٠١ ·

(٦٧) انظر مثلا : كتاب صفين ص ٢٧ ـ ٢٨ ··· الخ ·

العراق
الأقلام
العدد رقم 5
1 مايو 1966

النتاج الجديد

الفروسية في الشعر الجاهلي
للاستاذ نوري حمودي القيسي

احمد الربيعي

هذا الكتاب بحث عن الفروسية كما صورها شعر الفرسان في العصر الجاهلي لا يكاد قارئه يفرغ منه حتى يشعر بالحيف في تسمية هذا العصر بالعصر الجاهلي أو بعصر الجاهلية . فقد كان هؤلاء الفرسان النماذج الكاملة التي عبرت عن امتهم وتجسدت في بطولتهم شمائلها المثلى . فكان عصرهم أحرى وأحق بأن يسمى بعصر الفرسان أو بعصر الفروسية . ومن هنا تبدو أهمية هذا البحث الذي نال به مؤلفه شهادة الماجستير بدرجة (جيد جدا) من كلية آداب جامعة القاهرة عام ١٩٦٣ ــ ١٩٦٤ . ناقشته لجنة من الدكتور الجليل يوسف خليف ــ وهو المشرف على البحث ــ والدكتور الجليل عبدالحميد يونس والدكتور العلامة شوقي ضيف. وقد الحقت بالبحث فهارس لكل من المصادر التي قاربت المئة وكلها عربية والاعلام والايام والقبائل والقوافي والخيل والمواضع والموضوعات فبلغت صفحاته (٣٥٩) صفحة من القطع الكبير . وقد صدر بتقديم للدكتور المشرف نوه فيه بوعورة ميدان الدراسة في تراثنا القديم وضرورة توفر الكفاءة العلمية والادبية لدى من يقدمون على اقتحام العقبات التي تكتنف مسالكه وتشمخ في شعابه . وقد اشاد بكفاءة المؤلف الذي انطلق في هذا الميدان بهمة الفرسان (فخرج منه فارسا كما دخله فارسا)[١] . فقد بدأ الدراسة بالبحث عن الاصل اللغوى لكلمة (الفروسية) ثم عن معناها الاصطلاحي ، فنقب عنها في أمهات المعاجم وتعقبها في شعر الفرسان . كما تناول كلمة (الفتوة) التي وجدها ترادف كلمة الفروسية في معناها اللغوي والاصطلاحي وانتقل بعد ذلك الى استجلاء بواعث الفروسية وعناصرها وتقاليدها فرأى انها ترجع الى السجية والصحراء والمرأة . فجدب الطبيعة كان يضطرهم

(١) الدكتور يوسف خليف : مقدمة الفروسية في الشعر الجاهلي .

للنجعه أو لشن الغارة والحرب • وفي الحرب يبرز دور المرأة فكم من نصر حققته المرأة بالحمية التي تؤججها في قلوب الفرسان • وما يوم حليمة بسر •

وعندما تحدث عن منزلة المرأة العربية وقف ليرد على المستشرقين ومن يحطب بحبلهم فبين أن دورها لم يقتصر على اثارة الحمية فكم من حرب اقتدحت شرارتها المرأة كحرب البسوس التي استمرت بين بكر وتغلب اربعين عاما • وذي قار التي انتصرت فيها العرب على العجم • وكم من حرب اطفأت جذوتها المرأة كحرب داحس والغبراء التي هاجت بين عبس وذبيان فأخمدتها بهية بعدما تفانى القوم ودقوا بينهم عطر منشم •

بل ان المرأة العربية نافست الرجل في كل ميادين الحياة وتفوقت عليه في بعضها كالخنساء التي تفوقت على حسان بن ثابت في الشعر لدى النابغة الذبياني • كما أشار الى ما يغمز به اولئك المستشرقون عن انتساب بعض العرب الى امهاتهم وما يعني من تعدد الازواج أي الاباحية فبين ان الانتساب الى الامهات انما كان لرفعة منزلة تلك النساء •

وبعد ان فرغ من الالمام ببواعث الفروسية عقد فصلا للكلام على عناصرها فكانت الخيل في مقدمتها وهنا أفاض بوصف عناية العرب بها وذكر ما اشتهر منها في ميادين الفروسية واشهر فرسانها كما تكلم على اسلحتها كالسيوف والرماح والقسي والنبال والدروع والبيض أما تقاليد الفروسية وشارات الفرسان فقد كان أمتع فصول الكتاب • ثم تناول المصادر التي استرفد منها مادة بحثه فبين ان النقاد القدامى قد سبقوا النقاد المحدثين في تمحيص وتحقيق النصوص وتوثيق الرواة فنصوا على ما وثقوا بصحة نسبته الى اصحابه وعلى ما شكوا فيه أو رجحوا انتحاله •

وانهى الكتاب بدراسة ثلاثة نماذج من الفرسان متناولا أهم ما عرف به كل منهم فدرس الحب العذرى والشجاعة عند عنترة الذى كان حبه العنيف لعبلة أقوى بواعث فروسيته حيث نجد اسمها النغمة التي كانت هجيراه في كل قصائده التى ترنم فيها بفروسيته • والكرم عند حاتم الطائي الذي اضحى اسمه عنوان الكرم العربي • ثم الاشتراكية عند عروة بن الورد الذي كان يأسى لما يراه من اجحاف اجتماعي واقتصادي بين اشحاء الاثرياء ومحرومي الفقراء والذى لم يكن يملك – كحاتم – ما يقربهم به لانه كان معدما مثلهم • بيد ان عدمه لم يحل دون أداء مسؤوليته التي تحتم انصافهم فكان يجمع ذوي البأس منهم ويغير بهم على أموال اشحاء الاغنياء خاصة ويعود فيوزعها بالسوية بينهم جميعا دون ان يستأثر بشيء لنفسه دونهم • وبذلك سمي أبو العيال وعروة الصعاليك •

ان تلخيص هذا الكتاب يفوت المتعة التي تجدها وانت ترافق أولئك الفرسان في ميادينهم وتشهد ملاحمهم خلال اشعارهم التي يعرضها ويرويها الاستاذ المؤلف بيراعه البارع •

النثر الشعري عند جبران خليل جبران

م.م. سعد علي جعفر المرعب
جامعة بابل ـــ مركز بابل للدراسات الحضارية والتأريخية
m.saad @ uobabylon.edu.iq

خلاصة باللغة العربية:

تعدّ مدرسة المهجر الشمالي واحدة من حركات التجديد المتلاحقة في الأدب الحديث وكانت باكورة هذه المدرسة تأسيس الرابطة القلمية التي كان جبران رئيساً لها , فكان جبران الممثل الأعمق لهذه المدرسة ورائداً في التعبير عنها, فدعا جبران إلى نبذ المقاييس التقليدية العقيمة والتجديد في الأغراض والأسلوب اللغة, فجبران متأثر بأسلوب التوراة ونتاجه لايختلف عن النثر العادي إلاّ بالأيقاع الموسيقي والخيال والعاطفة, فجبران مارس كتابة نثر القصيدة بأسلوب جميل منتم إلى موسيقى اللغة وحيويتها وخصوصيتها والقافية يراها تحدّ من حركة.

الكلمات المفتاحية :النثر الشعري,جبران خليل جبران,الرابطة القلمية,مدرسة المهجر الشمالي,تطور النوع الأدبي.

Summary

Contributed School northern diaspora, like other contemporary literary schools, which appeared at the end of the nineteenth century and early twentieth century marched Renewal Movement in Arabic literature at both (form and content) and put a brick in the edifice of modern renaissance, though life Gibran and Malhakha of personal and environmental conditions as well as Mcharbh intellectual invited him to stay away from Arabic eloquence, and have varied experiences to develop a form of Arabic poem as well as content from the early Renaissance through Bjubran and Matlah, and I've called Gibran to the word and the accuracy of expression of emotions away from the luxury Alqamosah words, and I have different views of the critics in the naming (prose poetic) depending on the time period and the extent of understanding of the meaning of the term, but on the whole did not come out for poetic framework for monetary and opinions contained in research and which distinguished between each genre and another, and I've critics found a lot of literary negatives that accompany the prose poetic production, and by studying the text Jobrani axes rhythm, language and image,we find that Madea him Gibran has a layer of taking advantage of the text of the Bible and delinquency to slang words from the lexicon simplified with the accompaniment of emotion flowing and poetic image and sensations incandescent and mind spokesman characterized by Gibran.

مدرسة المهجر الشمالي (الحيثيات):

إنّ التجديد في الأدب العربي شكل ظاهرة عامة تلفت الأنظار تبدأ بإتجاهات متعددة ومتقاربة في إطارها الزمني العام وكلّها تصب في مجرى واحد أو أكثر لتحدث التغيير المطلوب, وتمثلت بمدرسة الأحياء وشعر مطران وجماعة الديوان وجماعة أبولو وأدب المهجر. فقد وضعت هذه الأتجاهات لبنة في صرح النهضة الأدبية الحديثة بإختلاف قوتها وتأثيراتها لأحتفاظها بلون من ألوان الريادة .

تناول الأدب المهجري قضايا خطيرة في الأدب (فهي بلا شك واحدة من حركات التجديد المتلاحقة في أدبنا الحديث والتي ظهرت واضحة في النصف الأول من القرن العشرين)[1] شارك فيها أكثر من أديب في أكثر من قطر.

مرّ تطور الشعر العربي بثلاث مراحل موازية للتطور العقلي عند الشعراء العرب , فالأولى هي الكلاسيكية المحدثة فبحثت هذه المرحلة عن الذات وتنمية الأعتزاز بالتراث القديم, والثانية هي المرحلة العلمية المنطقية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وآرتبطت بالتقدم التكنولوجي ومن نتائجها توافر

الروابط بين أبيات القصيدة والشكل والخيال والمجاز وسموا (أصحاب المذهب الجديد) فأيّدوا تجربة الشكل المقطعي والمرسل ودعوا إلى الشعر المنثور,والثالثة ثورة ضد المرحلة الأنسانية المتفائلة إنعكاساً لروح العصر الحديث والثورة على الأوزان والأسلوب[2].

إنّ أصالة أي لون أدبي يحدده مدى آقترابه من ذاتية الأمة ومزاجها النفسي, ولكن هل الأدب المهجري يمثل أصالة النفس العربية ويعبر عن مشاعرها وقيمها ؟

إنّ أدباء المهجر الثلاث (جبران خليل جبران, ميخائيل نعيمة, أمين الريحاني) هم القادرون على الأجابة عن هذا السؤال .

أستطاع المهاجرون السوريون واللبنانيون تأسيس مدرسة في الشعر الرومانتيكي معتمدةً الأسلوب البسيط المتأثر بترجمة الكتاب المقدس مستخدمين الشكل المقطعي والدراما في التعبير, فقد تراوحت ثقافتهم بين مواطنهم الخاصة ومناخهم الفكري في الولايات المتحدة الأمريكية فقدم نعيمة تركيبة الرابطة الأقليمي والمذهبي لأستبيان ثقافتهم فسبعة من أعضائها كانوا من لبنان وثلاثة من سوريا , وثمانية من الروم الأرثوذكس وإثنان من الموارنة[3] فيوضح بذلك إرتباط المدرسة بنشاط الأرساليات البروتستانتية والتعبير عن موضوعاتهم بإسلوب بسيط متأثر بإسلوب الكتاب المقدس, ولاحظ خليل حاوي تأثر أسلوب جبران بلغة الترجمة البروتستانتية متأثرين بالأفكار والألفاظ وقوالب التعبير[4] فضلاً عما أنتج من صحف كجريدة (السائح) لعبد المسيح حداد, و(الفنون) لنسيب عريضة , و(السمير) لأيليا

أبي ماضي فألّفت جواً ثقافياً بين المهاجرين فضلاً عن نقل نتاجهم لوطنهم الأم , فنشر جبران (الموسيقى , الأرواح المتمردة , الأجنحة المتكسرة, المواكب, إلخ) [5] فآمتاز شعرهم بقلة الأنتاج [6] لكنهم (قاموا بثورة الشكل والمضمون وأدخلوا المواضيع التجريدية والفلسفية إلى الشعر) [7] فمالوا إلى نظرة شمولية نحو العالم [8] ومما ساعد على آزدهار هذه المدرسة معرفتهم للأدب الغربي فضلاً عن الأرساليات الأجنبية [9].

لقد تأثروا بالمدارس الشعرية (الكلاسيكية الجديدة, مطران, الديوان, أبولو, فضلاً عن التأثر بالأدب الغربي والأمريكي) [10].

كان طليعة المهاجرين من الشيوخ , جبران ونعيمة والريحاني , ومن الشباب يوسف الخال وصفية أبو شادي[11]ولقد آمتاز الأدب المهجري بـ (التحرر في الصياغة والتسامح اللفظي, والتجديد في الأوزان الشعرية فكتبوا الشعر المنثور والنثر الشعري فضلاً عن الموشح والأوزان القصيرة والمجزوءة) [12] متأثرين بـ (ويتمان) فضلاً عن الركاكة الواضحة فكراتشوفسكي يرى أنّ لغة الريحاني لايستحسنها النقاد, وقول جبران, لكم لغتكم ولي لغتي, أي لكم ماشئتم ولي منها مايوافق أفكاري وعواطفي[13] ويقول محمد زكي العشماوي (كان الأدب المهجري مغيب للعقل العربي وعامل للأستسلام في براثن الفكر الغربي) [14] أما مايأخذه الأديب اللبناني صلاح لبكي على شعراء المهجر إهمالهم طاقة اللفظة الأيحائية, ويضحون بالمبنى من أجل سلامة المعنى فينحط إلى مستوى النثر الرديء [15].

الرابطة القلمية:

تأسست بنويورك في 30 نيسان عام 1920 م وحمل عبء تأسيسها عبد المسيح حداد صاحب جريدة السائح, وكان جبران رئيساً للرابطة وميخائيل مستشاراً , وكان قيامها لتأسيس المهاجرين جمعيات أدبية, فضلاً عن آحتجاب مجلة الفنون الأدبية فأصبحت جريدة السائح لسانهم الناطق, وكان كتاب الغربال لميخائيل نعيمة 1923م يمثل أفكار الرابطة [16] فقد ثار جبران على القواعد اللغوية فقال:(لكم منها اللغة ماقاله سيبويه ..... ولي منها ماتقوله الأم لطفلها والمحب لرفيقته) [17] فكانت الرابطة القلمية ثورة فكرية مذهبها أقرب إلى الرومانسية

ولكن عمق التجربة وطول التأمل رفع أدبها إلى مستوى الفلسفة [18] ومات جبران عام 1931م فأنفرط عقد الرابطة, أما أهم إنجازاتها فـ (إنّ غاية الرابطة هو بث روح نشيطة في جسم الأدب العربي) [19] فضلاً عن التجديد في اللغة والوزن والأيقاع [20].

جبران خليل جبران (النشأة والتفاعل) :

ولد سنة 1883 م بلبنان وكانت أمه وإخوانه مرضى , وبدأ بقراءات بسيطة في العربية فلم يعرف إلاّ حروف الهجاء وكانت التوراة بترجمتها العامية العربية المكون الأول لأسلوبه الكتابي

فكان ذو ولاء أجنبي [21] فتعلم بمدرسة الحكمة ثمّ رحل إلى باريس فأمريكا فأكمل دراسة التصوير وتأثر بـ (وليام بليك), (أمرسون), (نيتشه), ولكنه كفنان وشاعر أصيل أعطى لتجاربه طابعاً جبرانياً منفرداً فقال ليعبر عن فلسفته وشخصيته :

هو ذا الفجر فقومي ننصرف عن ديارٍ مالنا فيها صديق [22]

كان أنطونيوس بشير صديقاً حميماً لجبران فترجم كتبه السبعة من الأنجليزية إلى العربية (النبي, المجنون, السابق, رمل وزبد, يسوع إبن الأنسان, حديقة النبي, آلهة الأرض) وقال (جميع كتب جبران التي ترجمتها إلى العربية وافق عليها قبل أن تطبع وقرأها كلمة كلمة وهي مسودات) [23] وترجمت مؤلفاته لعدة لغات, فقال جبران (أنا شاعر أنظم ماتنثره الحياة, وأنثر ماتنظمه ولهذا أنا غريب وسأبقى غريباً حتى تحفظني المنايا, وتحملني إلى وطني) [24] وكانت مفاهيمه بالغة غاية الأنحلال فكانت دعائم أدبهم(لذة الجسد ـ الحب الشهواني ـ المرأة العارية) فأمتاز أسلوبه بالخيال والأباحة والهدم ومعارضة الأخلاق[25] فكتب ميخائيل نعيمة (إنّ جبران كباقي الناس .. ليس إلهاً ليكون معصوماً من الخطأ), فظهرت رمزيته بجزئيات الجملة جسدتها (المواكب, النبي, آلهة الأرض, حديقة النبي), فضلاً عن أنّ جبران بدأ حياته روائياً تراوح بين الذاتية والواقعية [26] وخلاصة القول أنّ آثار جبران أطلقت التيار الرومانسي في الأدب, بل ويعد إنجاز كبير للتراث الأدبي المسيحي في الأدب العربي[27].

النثر الشعري وفكرة ظهور النوع الأدبي:

يعتبر جبران خليل جبران (1883–1931م) الممثل الأعمق والأغنى لهذا النوع ومؤسس لرؤيا الحداثة ورائداً أولاً في التعبير عنها, ونتاجه صورة فكرية من العدمية وتتجلى بأربعة مستويات : ـ

1 . مستوى يدرك إنهيار القيم القديمة يرافقها عمل للمحافظة والأحياء .

2 . تناقض الأشكال القديمة والجديدة .

3 . هيام فوضوي يمتزج فيه إزدراء كل شيء .

4 . موت القديم وتحول الأنسان بهدى مباديء وحياة جديدة فالعدمية مرحلة إنتقال يمكن تجاوزها ونقطة إلتقاء بين عصر ينتهي وعصر يبدأ بل الوقت بين الرماد والورد فكتبه وجهان لحقيقة واحدة الوجه الرافض الهادم والوجه المؤكد الباني[28]

يقول محمد حسنين هيكل (إنّ أدباء المهجر طرقوا أبواباً لم يتعرض لها العرب من قبل إلاّ عرضاً, لم يقف بهم التجديد عند الأسلوب فحسب, بل تناولوا طريقة البحث وألوان الحس ودرجات الشعور ووسائل التأثير) [29] لقد حمل أعباء هذه المدرسة الموجهون الحقيقيون (جبران والريحاني ونعيمة) فهم ناثرون قبل أن يكونوا شعراء[30] ويعدّ جبران مزيجاً من الحكيم والشاعر فتجد إنتاج شعراء المهجر الشمالي أطلق العنان للروح المسيحية [31] فالأسلوب الجبراني متأثر بإسلوب الكتاب المقدس بل هو الوريث المباشر لمرّاش أحد الكتاب المسيحيين فضلاً عن تأثره بالرومانسيين الغربيين [32] فكانت مدرسة المهجر الشمالي من ثمار الأرساليات

التبشيرية التي كان مقرها مدينة (بوسطن) فتأثروا بإسلوب التوراة فضلاً عن التأثر بفن (ولت وتيمان) فضلاً عن التأثر يالتراتيل المسيحية البروتستانتية [33] فكان التحرر الواضح تجاه الشكل واللغة مما دعا يوسف الخال في ندوة عن (مستقبل الشعر العربي) إلى الدعوة إلى إبدال التعابير والمفردات القديمة, والأفادة من التجارب الشعرية المعبرة عن الحياة فمهد لتقارب لغة الكتابة والكلام [34] فتطور الأشكال الشعرية كان نتاجاً لحركتين أدبيتين: ـ

1 . تطور الموشحة والمسمط والزجل وغيرها من الأشكال المقطعية .

2 . التقليد المباشر للشعر الغربي وكان بمرحلتين : ـ

أ ـ عن طريق مصر وتأثرها بأوربا . ب ـ عن طريق سوريا ولبنان والعرب المسيحيين المتأثرين بالأرساليات فينطلقون من العربية البسيطة القريبة من العامية المسيطرة على الطقوس الكنسية فضلاً عن إستعدادهم لأكتساب أفكار الغرب [35] فجبران فضّل الأغاني الشعبية وحبّه للموشحات الأندلسية وتأثير الزجل والموشح في الشعر المهجري [36]

تطور النوع الأدبي :

إنّ إيقاع الجملة يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف لتركيب اللغة الشعرية من عناصر صوتية ولغوية ونحوية ودلالية فشاعر النثر متمرد ورافض (فالشعر للنخبة والنثر للتلامذة)[37] (لقد أيقنوا أنّ كل تجربة لها لغتها وأنّ التجربة الجديدة ليست إلاّ لغة جديدة أو منهج جديد في التعامل مع اللغة) [38] وإنّ طريقة الأستعمال تحدد قيمة ومدى مناسبة الكلمة الشعرية من خلال السياق فتعطي دلالتها من خلال توظيفها الجديد للأشياء والكلمات [39].

إنّ اللفظ لايوسم بالنثرية أو الشعرية في ذاته وإنّما يتحدد من خلال السياق فيوظف الشاعر ألفاظ النثر في سياق شعري بإستخدام الصور الحسية وإضفاء ضلالة من الخيال وإستثارة أصداء اللفظة بأجواء نفسية متشابكة فالذات المبدعة تكون علاقات شعرية بين الألفاظ [40] فليس هناك كلمة شعرية وأخرى نثرية وليس ثمة لفظة أفضل من لفظة إنّما يتحدد ذلك في السياق, فيحدد جمال القصيدة كيفية تناولها للموضوع, فالكلمة تكتسب طاقتها الشعرية حسب وجودها في البناء الشعري ككل فالشعرية صفة سياقية إذ تعلو الكلمة.

على ذاتها وتقول أكثر مما تقوله عادة, فتكتسب الألفاظ شعريتها ونثريتها تبعاً للسياق ذاته, واللغة تحمل نبض الحياة الجديدة فهي قريبة من روح العصر والناس وهو مايقيم علاقة تواصل بين الشاعر والمتلقي.

يرى جبران معتقداً (إنّ العاميات مصدر ماندعوه فصيحاً من الكلام ومنبت مانعده بليغاً من البيان)[41] ويصطدم الشاعر في عملية البناء الشعري بتحديين, حدود اللغة وأصولها, وأساليب التعبير الشعري المتوارث, لآختلاف ألفاظ الشعر عن النثر, فالعبارة الشعرية تتجنب تقرير حقيقة مجردة في الذهن, وخلاصة القول أنّ القصيدة الحديثة تمتاز بتجنب التقرير والتعبير بالصورة والعبارة الموحية عن روح العصر فضلاً عن النمو العفوي للقصيدة [42]

إنّ رياح التغيير في الأنواع الأدبية قد أصابت المدارس الأدبية وكالتالي :−

1 . تأثر فهم الشدياق للشعر التقليدي المنثور بإطلاعه على الأدب الأنجليزي والبستاني مع قناعته بالقافية لم يكثر من إستخدامها لأنّها تحد المعنى وتبعد الشاعر عن أفكاره الأصيلة [43]

2 . التجربة الأولى للشعر المرسل قبل بداية القرن العشرين قام بها رزق اللّه حسون, كما أنّ فكرته لترجمة سفر أيوب تكمن أهميتها أنها أولى المحاولات لأستخدام الشعر غير المقفى.

3 . الراجح أنّ الزهاوي أول شاعر قدّم الشعرالمرسل في القرن العشرين ثمّ تبعه بوليس شحادة, فتحرروا من موسيقى القافية وحافظوا على موسيقى القصيدة, ثمّ كتب شكري عياد أربع قصائد في ديوانه (لآلىء الأفكار) ثمّ تبعه أبو شادي ونادى بحرية الشاعر في إختيار الشكل الشعري وهم بوجهٍ متأثرين بإليوت[44]

4 . مطران كان رائداً في إدخال الفن القصصي في الشعر العربي الحديث.

5 . نجد تأثر شوقي بمطران بوضع مسرحيته الشعرية (قمبيز) فقام بتغيير الأوزان والقوافي, فالثورة على المعاني لديه ترتبط بتغير الشكل[45]

6 . محاولات الريحاني وجبران في كتابة القصيدة نثراً,هذا وتكمن أهمية الشعراء المهجريين في تكييفهم اللغة والشكل الشعري لموضوعاتهم وأفكارهم فكتب نعيمة قصيدة متعددة القوافي[46]

رؤية جبرانية لتأسيس النوع الأدبي :

دعا جبران إلى نبذ المقاييس التقليدية العقيمة فهو الموجه الأول لأدباء المهجر في الدعوة إلى التجديد فترك مدرسة تعرف بإسمه, دعت لتجديد الأغراض والأسلوب واللغة (لكم منها الفصيح دون الركيك والبليغ دون المبتذل ولي منها مايتمتمه المستوحش وكلّه فصيح ومايغصّ به المتوجع وكلّه بليغ) [47] والتجديد هو نتاج الشاعرية والتصوير معاً (والواقع أنّ جبران ـ في شعره المنثور ـ أشعر منه في المنظوم, فهو بعيد مرمى الخيال وشعره لايخلو من مسحة رمزية بإختلاف أنواعها من صورية إلى موسيقية)[48] فنتاجهم لايخلو من التوازن والأيقاع المكتسب من ألفاظ مسجعة, ويرى المستشرق كمفير أنّ جبران متأثر بإسلوب التوراة ونتاجه لايختلف عن النثر العادي إلّا بالأيقاع الموسيقي والخيال والعاطفة كقول جبران : ـ

ياليل العشاق والشعراء والمنشدين .

ياليل الأشباح والأرواح والأخيلة .

ياليل الشوق والصبابة والتذكار .

أيّها الجبار الواقف بين أقزام غيوم المغرب وعرائس الفجر.

المتقلد سيف الرهبة المتوج بالقمر, المتشح بثوب السكون.

الناظر بألف عين إلى أعماق الحياة .

المصغي بألف إذن إلى أنّة الموت والعدم . [49]

فخصائصه التحرر في اللفظ والقواعد والوزن والقافية وكما قال مندور (سميته مهموساً لأنّه الأدب الذي سلم من الروح الخطابية وجاء الشعر يهمس إليك فيبصرك في مكانه) [50] .

فالثورة الجبرانية دعوة إلى تغيير الفكر والقيم والنظرة على الحياة, فيقول عن اللغة (لَمْ أبتدع مفردات جديدة بالطبع, بل تعابير جديدة وإستعمالات جديدة لعناصر اللغة) [51] فاللغة وسيلة الشاعر للتعبير عن مشاعره وأفكاره (فالشعر إستعمال خاص للغة) [52] فدعى الكتاب

لصناعة لغة ملائمة لا إستهلاك طاقتهم في لغة لم تعد صالحة إلاّ للمتاحف [53] فقال جبران مقالاً في كتابه (البدائع والطرائف) بعنوان مستقبل اللغة العربية:(الوسيلة الوحيدة لأحياء اللغة في قلب الشاعر وعلى شفتيه وبين أصابعه هو الشاعر الوسيط بين قوة الأبتكار والبشر, وهو السلك الذي ينقل ما يحدثه عالم النفس إلى عالم البحث وما يقرره عالم الفكر إلى عالم الحفظ والتدوين)[54] ويقول جبران (إنّ اللهجات العامية تتحور وتتهذب ويدلك الخشن فيها فيلين ولكنها لا ولن تغلب ـ ويجب ألاّ تغلب ـ لأنّها مصدر ماندعوه فصيحاً من الكلام ومنبت مانعده بليغاً من البيان)[55] فيدعو للهجة العامية محل الفصحى للتعبير عن العواطف.

فجبران لم يعنَ باختيار الألفاظ الفخمة, لأنّه اهمل المعجم وكان يهمه في اللفظ دقة التعبير مع مراعاته لمقتضى الحال مع أنّه لم يخش الأقتباس من اللغة العامية [56].

فجبران يعرف الشعر :أشباح مسكنها النفس وغذاؤها القلب ومشربها العواطف[57] وبالجملة يمتاز نتاج جبران بإستخدام التشخيص والخطابية والغنائية معتمداً بخاصة على الأيقاع وهو الأنتظام الموسيقي بتكرار العبارة أو الوزن أو اللفظة أو الحرف ومستخدماً التصويرية فهو أميل إلى التجريد منه إلى الحسية فضلاً عن الأيجاز وبساطة المعنى, فجبران كان حديثاً وكلاسيكياً [58].

تقعيد مصطلح (النثر الشعري) :

اختلف النقاد والشعراء في تثبيت التسمية فتداولت بين التطبيق والتنظير وأخذت إحداهما برقبة الأخرى وكالتالي :

استخدم نعيمة في (الغربال) مصطلح (الشعر المنثور) ومصطلح (قصيدة منثورة) إشارة للقطعتين الأنشائيتين اللتين كتبهما جبران بعنوان (دمعة وإبتسامة) و(العواصف)[59] وفي أثناء عرضه سماه (نثر شعري) وبعد سطرين أطلق مصطلح (قصيدة) على ماكتبه جبران من شعر منثور (أيها الليل)[60] وفي مقالة عام 1953م عن شعر ويتمان وجد أنّ المصطلح العربي له (الشعر المنسرح)[61] وأيده في هذا أنور الجندي[62] وسماه جبرا (شعراً منثوراً) [63] وسماه طه حسين وأنس داود (النثر الفني)[64] تجنباً لأي ربط له بالشعر. ورفض الزهاوي هذا النتاج الأدبي لأخلاله بعنصر الوزن فهو في حقيقته تطور في النثر ولاغير[65] وجوز الرصافي لرسالة ميخائيل نعيمة (أنّ تعدّ بما فيها من المعاني الشعرية العليا من أرقى الشعر المنثور لما حوت من رقة التعبير ودقة التصوير وبراعة الخيال[66] فعدّ النثر البليغ شعراً (لأنّه خرج من إحساس شعر الحياة وعبّر عمّا خالجه من ألم وسرور)[67].

إنّ جبران مارس كتابة ـ نثر القصيدة ـ كما لو أننا قمنا بنثر أبيات وشرحها بإسلوب جميل فيطلق عليه صفة النثر منتم إلى موسيقى اللغة وحيويتها وخصوصيتها [68] ويعبر نعيمة عن ثورتهم على الوزن والقافية (الوزن ضروري أما القافية فليست من ضروريات الشعر, لاسيما كالقافية العربية بروي واحد يلزمها في كل قصيدة)[69] فالقافية يراها تحدّ من حركة الشعر, فهم يهتمون بالمعنى دون اللفظ كما قال جبران بمقالته (لكم لغتكم ولي لغتي):

(لكم من اللغة العربية ماشئتم ولي منها مايوافق أفكاري وعواطفي, لكم منها الألفاظ وترتيبها, ولي منها مانومىء إليه الألفاظ ولاتلمسه,.. لكم منها القواميس والمعجمات والمطولات ولي منها ماغربلته الأذن ... وتداولته ألسنة الناس في أفراحهم وأحزانهم) [70].

فجبران كاتب نثر بالدرجة الأولى وأغلب نثره الشعري كالروايات والقصص القصيرة ففي كتبه ضمت بين جوانحها نثره الشعري .

أمّا الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي ففرقت بين هذين النوعين الأدبيين, فالنثر الشعري هو الكتابة النثرية التي تستخدم الأسلوب الشعري مع صور شعرية وشيء من العاطفة العالية فهو يختلف عن الشعر المنثور في أسلوبه, فأسلوب النثر الشعري قد يشبه أسلوب المقالة المعتادة من حيث نظام الفقرات وإمكان ورود الجمل الطويلة وقد يمكن إستخدامه في رواية كاملة وقد إستخدمه جبران في الرواية والقصص القصيرة .

أمّا الشعر المنثور فهو عادة أكثر إنتقائية في موضوعه الذي يبقى أكثر شاعرية لايسترسل في الشرح ويختلف في بنائه وهيكله, فهو يطمح إلى الشكل الشعري بأسطرة القصيدة (المقفاة أحياناً) ولغته الأكثر توتراً وتقسيمه للقصيدة إلى مقاطع,غير أنّ الشعر المنثور في العربية يندر أنْ يبلغ الأقتصاد والتوتر والتركيز الذي

آختص به الشعر الموزون الجيد رغم أنّه قد لايقصر عنه في إنهماكه العاطفي, وكذلك كتب جبران الشعر المنثور وأكثر منه[71]

لقد وُصف جبران (إنّه شاعر في منثوره لا في منظومه)[72] أي أنّ إسلوبه النثري ينطوي على إندفاع شعري يدخل ضمن إطاره النثري الواسع , هذا فضلاً عن أنّه ليس كل قطعة شعرية لجبران تعدّ قصيدة حقة .

بالرغم من أنّ جبران كتب النثر الشعري المختلف عن النثر العادي لكنه لم يبلغ مستوى القصيدة الحقّة ولكنّه لاينفي أنّ بعضها كان ذا شاعرية عالية كـ (أيّها الليل) و(بين ليل وصباح) ويعود للتصاعد العاطفي في الأيقاع ودور الخيال في تكوين الصورة [73]

إنّ حرية الأيقاع تعبر عن الجديد من الأفكار والصور, والشعر الموزون المقفى يحدّ من قدرة الشاعر على الأبداع ويحول دون صدق عواطفه لأنّ المعجم الشعري والأستعارات القديمة تفرض نفسها على الشاعر فكان إطلاقاً لموهبتهم الشعرية أنْ يتخلوا عن الوزن ويستخدمون وسيلةً وسطاً بين النثر والشعر[74] فآستخدموا تكرار العبارات وتوازنها, فإيقاع النثر يشبه أمواج البحر في إنسيابها وإيقاعها المتراكم وحركتها المرنة .

قد هوجم النثر الشعري من قبل النقاد المنكرين إنتماءه إلى الشعر, لفقدانه الموسيقى, والنغم المتناسق, وعدم وجود قواعد محددة له, وقيامه على إيقاع النث, وذاتية الشاعر وقدرته الشخصية, لما ظهر من نثر رديء عند كثير من الشعراء المنتقدين لقواعد أخرى ربما تكون عوضاً عن إيقاع الوزن والقافية[75]

أنموذج : لكم فكرتكم ولي فكرتي :

(لكم فكرتكم ولي فكرتي .
لكم فكرتكم شجرة صلبة تتمسك عروقها بتربة التقاليد, وتنمو فروعها
بقوة الأستمرار, ولي فكرتي سحابة تتهادى في الفضاء ثمّ تهبط قطراً ثمّ
تسير جدولاً إلى البحر ثمّ تتصاعد ضباباً نحو الأعالي.
لكم فكرتكم برجاً متيناً راسخاً لاتهزه الأنواء ولا تحركه العواصف,
ولي فكرتي أعشاباً لينة تميل على كل ناحية وتجد بميلها بهجةً وسروراً.
لكم فكرتكم مذهباً قديماً لايغيركم ولايتغير , ولي فكرتي بدعة
جديدة أغربلها وتغربلني كل صباح وكل مساء.
لكم فكرتكم ولي فكرتي.
لكم من فكرتكم أن يصرع قويكم ضعيفكم, ويحتال داهيتكم على
ساذجكم, ولي من فكرتي أنْ أحرث الأرض بمعولي , وأستثمرها بمنجلي ,
وأنْ أبني بيتاً من الحجارة والطين, وأحوك ثوباً من الصوف أو الكتان .
لكم من فكرتكم الجد وراء السمعة, والركض خلف الشهرة, ولي من
فكرتي أنْ أطرح السمعة والشهرة حبتين من الرمل على شاطيء الأبدية)[76]

تحليل :

يقسم الأسلوب الجبراني إلى : إيقاع ولغة وصور .

أمّا إيقاع إسلوبه النثري فحتمه أمران رغبته في الوعظ ورومانسيته, فأمّا رغبته الوعظية فدفعته إلى الكتابة بالأسلوب التوراتي أي بإستخدام أساليب النداء والتكرار وأمّا العنصر الرومانسي ففرض الأسلوب الحر الذي يبدو طبيعياً جداً في أسلوبه النثري فالأيقاع الرومانسي شيء مسكر أشبه بإيقاع راقص يؤدي وظيفة تخدير القاريء كما بالتنويم المغناطيسي شبه الحالم حيث يتعطل إحساسه بالواقع وترتفع في الوقت نفسه قدرته على

التفاعل, فموسيقى الشعر تسكر من أجل أنْ تثير فرنينها المتميز يثير العواطف ويدفعها غالباً للتعبير عن النشوة بشكل صاخب فالتغيير في الطبقة الصوتية والتخفيض من النبرة العالية نحو نبرة اكثر خفوت تتفق مع عواطف القاريء الحالمة الأكثر رقة ونعومة وتخاطب أعماقه الأبعد غوراً .

إنّ هذا النثر الشعري بما فيه من إنسياب متماوج وإنبساط في الأيقاع في سلاسة عجيبة مصحوبة بحيوية تكاد تندر أنْ تخلو من نبرة الوعظ وحتى إنْ خلت تظلّ توحي بأنّ الشاعر يخاطب مجموعة كبيرة من الناس فيقع النثر على المسامع وقوع المزمور وسحره وبقوة العاطفة يكتسي هذا الإيقاع صخباً مثيراً ودفقاً منساباً يصبح قادراً على التدفق بسرعة فائقة .

أمّا لغته بالرغم من تأثره الشديد بالكتاب المقدس بنبرته التي طال عليها العهد استطاع تحويل اللغة الشعرية إلى سياقها الصحيح في الزمن المعاصر من خلال تجربته اللغوية وعن طريق إدخال إيقاعات أكثر بساطة وليونة من إيقاعات الشعر العربي الموروث, ويستخدم جبران الألفاظ ببداهة وفنية بالغة فتجيء مشحونة عادة بمحتوى عاطفي يمنحها قوة وتأثير مباشر .

فجبران كان ذو هيمنة كبيرة على اللغة وحصيلته من القاموس الشعري تتميز بإيحائية وإنتقائية فهو يكشف عن ولع بالألفاظ الرومانسية الموغلة في الزمن كمحاكاته لغة الكتاب

المقدس فضلاً عن ولعه بالواقع عندما يحاول إنتقاء مفردات من الكلام العادي.

أما الصورة عند جبران فكلما شعر بزخم الأوصاف المتدفقة لجأ إلى الصورة, فصوره تتداخل بعضها في بعض تداخل ألوان براقة فتريح الخيال والعين بعد الصور الكلاسيكية المستهلكة وتتشابك الاستعارات يدعمها خيال جبران النقي, فالأفتتان باللون والتنوع لدى جبران الرّسام تستثير صوره الأحاسيس بطريقة وصفه للأشياء بالغة العاطفية وجديدة لكنها أليفة في الوقت نفسه فجبران يستخدم في صوره كلمات وأوصاف يقبلها القاريء والسامع على الفور بالرغم من أنّ أغلبها جديد, فضلاً عن الصورة التوراتية المنثورة بكثرة على صفحاته .

يستخدم جبران الكلمات القيمية أي الكلمات التي تمثل مفاهيم أو مشاعر تعدّ ذات قيمة في كل زمان ومكان مثل, الجمال والحب إلخ, فجبران يستخدم هذه الكلمات بإسلوب رومانسي مليء بالصور فيسبغ صفة آدمية على المجردات ويعبر عنها من خلال صورة ملموسة ويحمل القاريء على الشعور بأنّ هذه المجردات ليست حقيقية وحسب بل جوهرية كذلك فيرسخ الشعور باللجوء إلى أساليب رومانسية أخرى كالترانيم والأيقاعات المتدفقة المنسابة والتكرار, وتكون صوره رمزية موغلة وأهم رموزه (الغابة, البحر, الليل) فتستخدم الرموز للأشارة إلى دلالة بعينها ولتمثيل فكرة أساسية بشكل ملموس وأكثر غنى, فرموز جبران بتركيبها الفكري تنبع من مصادر رومانسية, فالبحر لديه رمز الخلود ووحدة الوجود جميعه, والليل يرمز إلى غوص الشاعر في أغوار الذات.

<u>خلاصة البحث</u> :

1 . أسهمت مدرسة المهجر الشمالي كغيرها من المدارس الأدبية المعاصرة لها والتي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بمسيرة حركة التجديد في الأدب العربي على المستويين (الشكل والمضمون) ووضع لبنة في صرح النهضة الحديثة .

2 . إنّ حياة جبران وما لحقها من ظروف شخصية وبيئية فضلاً عن مشاربه الفكرية دعته إلى الأبتعاد عن اللغة العربية الفصيحة .

3 . تعددت التجارب لتطوير شكل القصيدة العربية فضلاً عن مضمونها منذ بدايات عصر النهضة مروراً بجبران وما تلاه.

4 . دعا جبران إلى دقة اللفظة والتعبير عن العواطف مبتعداً عن الألفاظ الفخمة والقاموسية.

5 . آختلفت آراء النقاد في تسمية (النثر الشعري) بآختلاف الفترة الزمنية ومدى الفهم لمعنى المصطلح ولكنها في مجملها لم تخرج عن إطار الشعرية والآراء النقدية الواردة في البحث والتي ميزت بين كل نوع أدبي وآخر.

6 . وجد النقاد الكثير من السلبيات الأدبية التي ترافق إنتاج النثر الشعري.

7 . من خلال دراسة لنص جبراني في محاور الأيقاع واللغة والصورة نجد أنّ مادعا إليه جبران قد طبقه من خلال الأستفادة من نص الكتاب المقدس والجنوح إلى العامية والألفاظ المبسطة من المعجم مع مرافقتها للعاطفة المتدفقة والصورة الشعرية والأحاسيس المتوهجة والعقل الناطق الذي تميز به جبران .

((هوامش البحث))

1 . ثورة الأدب المهجري على التعصب, د. عناد إسماعيل الكبيسي, شركة المكتبات الكويتية, ساعدت الجامعة المستنصرية على طبعه, الكويت, 1981م, ط 1, ص 185.

2 . ينظر:الشعر العربي الحديث 1800ـ 1970 م تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي, ت. س. موريه, ترجمة: د . شفيع السيد ـ د. سعد مصلوح, دار الفكر العربي, القاهرة, 1986م, ص 457ـ 458 .

3 . جبران خليل جبران, ميخائيل نعيمة, القاهرة, 1943م, ط 2, ص 182.

سبعون (المرحلة الثانية) حكاية عمر 1889 ـ 1959م, ميخائيل نعيمة, بيروت, 1960م, ص 182.

الشعر العربي في المهجر , إحسان عباس ـ محمد يوسف نجم , بيروت , 1957 م , ص 250.

شعراء الرابطة القلمية, نادرة سراج, القاهرة , 1957 م , ص 99.

4 . ينظر: الشعر العربي الحديث,ص 131.

5 . ينظر: الثابت والمتحول بحث في الأبداع والأتباع عند العرب, أدونيس (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري), دار الساقي, بيروت, 2002م, ط 8, ج 4, ص 144.

6 . ينظر: أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية, جورج صيدح, دار العلم للملايين, بيروت, 1964م, ط 3, ص 54.

7 . الشعر العربي في المهجر, محمد عبد الغني حسن, مكتبة الخانجي, القاهرة, 1955م, ص 85.

8 . ينظر:الأتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث, د. سلمى الخضراء الجيوسي, مركز دراسات الوحدة العربية, بيروت, 2001م, ص 103.

9 . ينظر: في الميزان الجديد, محمد مندور, مكتبة نهضة مصر, القاهرة, 1963م, ط 3, ص 85 .

تطور الشعر العربي في المهجر, د. ممدوح محمود حامد, دار جليس الزمان, الأردن,2011م, ط 1, ص 20.

10 . قصة الأدب المهجري, د . محمد عبد المنعم خفاجي, دار الكتاب اللبناني, بيروت, 1986م, ص 72.

11 . ينظر: المصدر نفسه, ص 76.

12 . ينظر: المصدر نفسه, ص 145 .

13 . ينظر: خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث, أنور الجندي, دار الأعتصام, القاهرة, 1975م, ص 324.

14 . ينظر: المصدر نفسه, ص 344.

15 . ينظر: أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الجديد, د . كمال نشأت, دار الكتاب العربي, بيروت , 1967م, ص 363 .

إيليا أبو ماضي والحركة الأدبية في المهجر, نجدة فتحي صفوت, بغداد, 1945م, ط 1, ص 64.

بين شاعرين مجددين أبو ماضي وعلي محمود طه,عبد المجيد عابدين, مطبعة الشبكشي, الأزهر,ص 47

16 . ينظر: الشعر العربي في المهجر, ص 48 .

17 . بلاغة العرب في القرن العشرين, محي الدين رضا, مطبعة الرحمانية, القاهرة, 1924م, ط 2, ص53.

18 . ينظر: أدب المغتربين, إلياس قنصل, دمشق, 1963م, ص 58.

أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية, ص 226 .

19 . أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية , ص 226 .

20 . ينظر:الأتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث, ص 168.

21 . ينظر:خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث, ص 340 .

22 . ينظر:المعرفة الدمشقية. د. نذير العظمة,1979م,نقلاً عن:ثورة الأدب المهجري على التعصب,ص 196.

23 . قصة الأدب المهجري, ص 374.

24 . المصدر نفسه, ص 373.

25 . ينظر: المصدر نفسه, ص 377.

26 . ينظر: المصدر نفسه, ص 378 .

27 . ينظر: الأتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث, ص 161.

28 . ينظر: المصدر نفسه, ص 161.

29 . قصة الأدب المهجري, ص 12.

30 . ينظر: الشعر العربي في المهجر الأمريكي, وديع ديب, دار ريحاني للطباعة والنشر, بيروت, 1955م, ط 1, ص 146.

31 . ينظر: النثر المهجري, المضمون وصورة التعبير, عبد الكريم الأشتر, دار الفكر الحديث, بيروت, 1964م, ط 2, ص 133.

32 . ينظر: الأتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث, ص 136.

33 . ينظر: خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث, ص 351.

34 . ينظر: الشعر العربي الحديث, ص 12.

35 . ينظر: المصدر نفسه, ص 158.

36 . ينظر: المصدر نفسه, ص 24.

37 . ينظر: في قصيدة النثر, أدونيس, مجلة شعر, ع 14, 1960م, ص .75 .

38 . الشعر العربي المعاصر, قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية, عز الدين إسماعيل,القاهرة, 1967م, ص174.

39 . ينظر: الأتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر, عبد الحميد محمد جيدة, مؤسسة نوفل,بيروت, 1980م,ط 1, ص 325 .

40 . ينظر: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر, د. فاتح علاق, منشورات إتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2005م, ص 211 .

41 . جبران خليل جبران، ص 280.

42 : ينظر: الحداثة في الشعر, يوسف الخال, دار الطليعة للطباعة والنشر, بيروت, 1978م, ط 1, ص 95.

43 . ينظر: الأتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث, ص 122.

44 . ينظر: الشعر العربي الحديث, ص 226.

45 . ينظر: الأتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث, أنيس المقدسي, بيروت, 1960م, ط 2, ص 420.

46 . ينظر: الشعر العربي الحديث, ص 169.

47 . ينظر: الشعر العربي في المهجر الأمريكي, ص 36.

48 . ينظر: المصدر نفسه, ص 62.

49 . ينظر: المصدر نفسه, ص 64.

50 . ينظر : المصدر نفسه , ص 152.

51 . المصدر نفسه, ص 147 .

52 . الشعر كيف نفهمه ونتذوقه, إليزابيث درو, ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش, مطبعة عيناني الجديدة, بيروت, 1961م, ص125.

53 . ينظر: حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق, عبد الحكيم بلبع, مكتبة الشباب, القاهرة, 1974م, ص 68.

54 . إتجاهات الشعر العربي في المهجر الشمالي, ص 249.

55 . المصدر نفسه, ص 250.

56 . ينظر: المصدر نفسه, ص 258.

57 . المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران, ميخائيل نعيمة, دار صادر, بيروت, ص 151.

58 . ينظر: المصدر نفسه, ص 188.

59 . ينظر: الغربال, ميخائيل نعيمة, دار المعارف, مصر, ص 184.

60 . ينظر: المصدر نفسه , ص 195.

61 . ينظر: الآداب, مج 1, ع 4, 1953م,(والت ويتمان أبو الشعر المنسرح), ص 53.

62 . ينظر: الشعر العربي المعاصر, تطوره وأعلامه 1875 ـ 1940م, أنور الجندي, القاهرة, ص 558.

63 . ينظر: الحرية والطوفان, جبرا إبراهيم جبرا, بيروت, 1960م, ص 189.

64 . ينظر: أبولو, مج 1, ع 2, 1933م, ص 129.

التجديد في الشعر المهجري, أنس داود, القاهرة , 1967م, ص 91.

65 . ينظر: الشعر المرسل والرد على ناقديه , الزهاوي , مجلة العالم العربي , ع 357 , 12 حزيران 1925 م, ص 1.

66 . ينظر:الشعر المنثور, الرصافي, مجلة الصباح , ع 23, 11 سبتمبر 1924 م , ص 2.

67 . ينظر:الشعر وشعراء العصر, أمين أحمد, مجلة النهضة العراقية, ع 146, 13 تموز 1928 م, ص 4 نقلاً عن: نقد الشعر العربي الحديث في العراق من 1920 ـ 1958 م , د . عباس توفيق, دار الرسالة للطباعة, بغداد, 1978 م, ص 243.

68 . ينظر: وهم الحداثة (مفهوم قصيدة النثر نموذجاً), محمد علاء الدين عبد المولى, منشورات إتحاد الكتاب العرب, دمشق , 2006 م , ط 1, ص 77.

69 . الغربال, ميخائيل نعيمة, دار المعارف, مصر, ص 70.

70 . بلاغة العرب في القرن العشرين, محي الدين رضا, مطبعة الرحمانية, القاهرة , 1924 م, ط 2, ص 51.

71 . ينظر : الأتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث , ص 129.

72 . مجددون ومجترون , مارون عبود , دار العلم للملايين , بيروت , 1948 م , ص 213 .

73 . ينظر: النثر المهجري, المضمون وصورة التعبير,عبد الكريم الأشتر, دار الفكر الحديث, بيروت, 1964 م, ط 2, ص 132.

فنون النثر المهجري, عبد الكريم الأشتر, دار الفكر الحديث, بيروت, 1965 م, ط 1, ص 95.

74 . ينظر: أدب وفن, أمين الريحاني, بيروت, 1957 م, ص 45.

75 . ينظر: الشعر العربي الحديث, ص 441.

76 . قصة الأدب المهجري, ص 165.

((ثبت المصادر))

1. أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الجديد, د. كمال نشأت, دار الكتاب العربي, بيروت, 1967م.
2. الأتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث, أنيس المقدسي, بيروت, 1960م, ط2.
3. الأتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر, عبد الحميد محمد جيدة, مؤسسة نوفل, بيروت, 1980م,ط1.
4. الأتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث, د . سلمى الخضراء الجيوسي, مركز دراسات الوحدة العربية, بيروت, 2001م.
5. أدب المغتربين, إلياس قنصل, دمشق, 1963م .
6. أدب وفن, أمين الريحاني, بيروت, 1957م.
7. أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية, جورج صيدح, دار العلم للملايين, بيروت, 1964م, ط 3.
8. إيليا أبو ماضي والحركة الأدبية في المهجر, نجدة فتحي صفوت, بغداد, 1945م, ط 1.
9. بلاغة العرب في القرن العشرين, محي الدين رضا, مطبعة الرحمانية, القاهرة, 1924م , ط 2 .
10. بين شاعرين مجددين أبو ماضي وعلي محمود طه, عبد المجيد عابدين, مطبعة الشبكشي, الأزهر.
11. التجديد في الشعر المهجري, أنس داود, القاهرة, 1967م .
12. تطور الشعر العربي في المهجر, د. ممدوح محمود حامد, دار جليس الزمان, الأردن, 2011م , ط 1.
13. الثابت والمتحول بحث في الأبداع والأتباع عند العرب, أدونيس(صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري), دار الساقي, بيروت, 2002م, ط8 .
14. ثورة الأدب المهجري على التعصب, د. عناد إسماعيل الكبيسي, شركة المكتبات الكويتية, ساعدت الجامعة المستنصرية على طبعه, الكويت, 1981م, ط 1.
15. جبران خليل جبران, ميخائيل نعيمة, القاهرة, 1943م, ط 2.
16. الحداثة في الشعر, يوسف الخال, دار الطليعة للطباعة والنشر, بيروت, 1978م, ط 1.
17. حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق, عبد الحكيم بلبع, مكتبة الشباب, القاهرة, 1974م.
18. الحرية والطوفان, جبرا إبراهيم جبرا, بيروت, 1960 م.
19. خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث, أنور الجندي, دار الأعتصام, القاهرة, 1975م.
20. سبعون (المرحلة الثانية) حكاية عمر 1889- 1959م, ميخائيل نعيمة, بيروت, 1960م.
21. الشعر العربي الحديث 1800- 1970م تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي, ت. س. موريه, ترجمة: د. شفيع السيد - د. سعد مصلوح, دار الفكر العربي, القاهرة, 1986م.
22. الشعر العربي المعاصر, تطوره وأعلامه 1875- 1940م, أنور الجندي, القاهرة .

23. الشعر العربي المعاصر, قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية, عز الدين إسماعيل, القاهرة, 1967م .
24. الشعر العربي في المهجر, إحسان عباس محمد يوسف نجم, بيروت, 1957م.
25. الشعر العربي في المهجر, محمد عبد الغني حسن, مكتبة الخانجي, القاهرة , 1955 م .
26. الشعر العربي في المهجر الأمريكي, وديع ديب, دار ريحاني للطباعة والنشر, بيروت, 1955م, ط 1.
27. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه, إليزابيث درو, ترجمة: د .محمد إبراهيم الشوش, مطبعة عيناني الجديدة, بيروت, 1961م .
28. شعراء الرابطة القلمية, نادرة سراج, القاهرة, 1957م .
29. الغربال, ميخائيل نعيمة, دار المعارف, مصر .
30. فنون النثر المهجري, عبد الكريم الأشتر, دار الفكر الحديث, بيروت, 1965م , ط1 .
31. في الميزان الجديد, محمد مندور, مكتبة نهضة مصر, القاهرة , 1963م , ط 3.
32. قصة الأدب المهجري, د . محمد عبد المنعم خفاجي, دار الكتاب اللبناني, بيروت, 1986م .
33. مجددون ومجترون, مارون عبود, دار العلم للملايين, بيروت, 1948م .
34. المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران, ميخائيل نعيمة, دار صادر, بيروت .
35. مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر, د . فاتح علاق, منشورات إتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2005م.
36. النثر المهجري, المضمون وصورة التعبير, عبد الكريم الأشتر, دار الفكر الحديث, بيروت, 1964م, ط 2.
37. نقد الشعر العربي الحديث في العراق من 1920 ـ 1958م, د. عباس توفيق, دار الرسالة للطباعة, بغداد, 1978م .
38. وهم الحداثة (مفهوم قصيدة النثر نموذجاً) , محمد علاء الدين عبد المولى , منشورات إتحاد الكتاب العرب , دمشق, 2006 م, ط 1.

المجلات :

1. أبولو , مجلد 1, ع 2, 193 م .
2. الآداب , مجلد 1, ع 4 , 1953م, (والت ويتمان أبو الشعر المنسرح).
3. الشعر المرسل والرد على ناقديه, الزهاوي, مجلة العالم العربي, ع 375, 12 حزيران, 1925م .
4. الشعر المنثور, الرصافي, مجلة الصباح, ع 23, 11 سبتمبر 1924م.
5. الشعر وشعراء العصر, أمين أحمد, مجلة النهضة العراقية, ع 146, 13 تموز 1928م .
6. في قصيدة النثر, أدونيس, مجلة شعر, ع 14, 1960م .
7. المعرفة الدمشقية, د . نذير العظمة, 1979م .

النزعة الرمزية في الفكر الاوروبي

بقلم عواد مجيد الاعظمي
ليسانسيه شرف بالعلوم الاجتماعية

°°

في الوقت الذي بدأ نجم الحركة « الرومانسية » بالأفول – في نهاية العقد السادس من القرن التاسع عشر . بدأت تبزغ نزعات جديدة في سماء الفكر الاوربي ، وتشق طريقها لتنال مركزها اللائق . والرومانسية في تأكيدها على الوجدان ، والشعور والعاطفة ، قادهـا الى الخوض في مجاهل عميقة فيما وراء الشعور ، وهي بعملها هـذا اخذت تقضي على نفسها بنفسها ، بل هي في اعماق ذاتها كانت تحمل بذرة تلاشيها ، وتواريها ، وخلق نزعات جديدة منبعثة عنها. والواقع : « ان كل نوع من انواع الادب يشتمل على بذور حياته ، وموته . وان الادب الرمزي اخذ عن الرومانتيكي ما رأى فيه ضرورة حياته ، ونبذ النواحي المبتذلة الـتي كانت تدعو الى موت ذاك الادب » . فكما انه لم يدر في خلد اصحاب النزعة « العقلية الكلاسيكية » ان الثورة الفرنسية – التي حملوا لواءها – ستحطم صنم العقل ، وتحل محله الوجدان ، والعاطفة ، والخيال المتمثلة « فكانت الرومانسية بهذا رد فعل للعقليـة الكلاسيكية في القرنين السابع عشر والثامن عشر » وكذلك يمكن القول بانه لم يدر في خلد الزعماء الرومانسيين ان الاغراق الشديد في الشعور والعاطفة ، والخيال ، والذاتية ، وسبر مجاهل نفسية بعيدة الغور ، ستحطم خصائص الرومانسية وتحل محلهـا خصائص نزعات جديدة « كالبرناسية » و « الرمزية » . وبهذا اصبحت البرناسية والرمزية رد فعل للرومانسية : « وهكذا يصبح القول حقاً بأن تأريخ الفن يحتوي على تيار مستمر من ردود فعل ، من رومانسية ، الى برناسية ، فرمزية .. »

والرمزية اسم اطلق على مجموعة كبيرة من الشعراء الفرنسيين وغيرهم من الاجانب كتبوا في حدود سنة ١٨٨٠–١٨٨٨» .

اما البحث في المؤثرات الاساسية التي خلقت الجو ، ومهدت السبيل لسيادة النزعة الرمزية في الفكر الاوربي ، فتتمثـل في تيارات عديدة ، نفسية ، ودينية وفلسفية ، كانت جميعها تعبيراً قوياً عما كان ينتاب القرن التاسع عشر من هزات عنيفة ، وصراع شديد بين مختلف مناحي الحياة السياسية والاجـتماعية ، والاقتصادية ، والفكرية ..

اما التأثير النفسي « السيكلوجي » فيظهر في البحوث التي قام بها نفر من العلماء ، فكان لها الاثر العميق في خلق النزعـة الرمزية ، واعطائها بعض خصائصها المهمة ، وقد تركزت البحوث النفسية في هذه الفترة الزمنية بدراسة مجاهل النفس الانسانية ، والنزول الى اعماق اللاشعور . « فهذا « فرويد » نفسه راح يوجد لكل مجال من مجالات التحليل النفسي بظواهره ، وعملياته ، ووظائفه مصطلحات مختلفة اكثر دلالة واكثر تعبيراً ، كالابدال ، والتصعيد ، والتمثيل ، والاقتران وخاصة في المجال المرضي ، للاستدلال بالاعراض ، والتي كلها تتضمن معنى الرمز » .

واما « سانت بوف » ١٨٠٤–١٨٩٦ فقد ادخل مذهب التحليل النفسي في الأدب « Introspective School » ولم يكتف بفهم الادب من البيئة او من العوامل الاخرى بل اراد ان تكون صلة الادب بـين الكتاب انفسهم وبين امزجتهم وخواصهم النفسية والعقلية . « ونجد من ناحية اخرى ان نظريات المحللين النفسانيين بينما لا تشك بوجود العقل ، فانها تدلل بوضوح على اعتاد عناصره العقلية « Rational » على عناصره اللاعقلية . اما الحوادث الشعورية فهي انعكاسات مشوهة للرغبات اللاشعورية والمنبهات التي تدفعنا للعمل ، وان ما نشعر به ، وما نفكر به ونفعله لا يتعين من قبلنا انما تعينه لنا قوى دفينة موجودة بين

طيات شخصيتنا ، ولا يمكن اكتشاف نشوئها ولا السيطرة على ما تفعله فينا » .

وقد خلقت هذه البحوث السيكلوجية فكرة « اللاوعي » فكانت من أهم خصائص النزعة الرمزية . وقد ظهرت فكرة « اللاوعي » هذه في كتب وابحاث عديدة منها : « كتاب فلسفة اللاوعي » للالماني « هارتمن » . وكتاب « الحلم » للعلامة « فرويد » وكما ذكرها الاديب الامريكي « ادغار بو » في اشعاره في « اللاوعي » . وقد كانت دعوة « ادغاربو » تتمثل بالانعتاق من الواقعية والايجابية ، وبذلك خلق عند الرمزيين فكرة « الغيبية » .

وهكذا غدا مذهب التحليل النفسي بخصائصه ومميزاته ينبوعاً دفاقاً يزود الرمزية بتعابير عميقة عن مجاهل النفس الانسانية ، وخلجات اللاشعور ومكبوتات العقل الباطن . واذا كان مذهب التحليل النفسي قد مكن الرمزية من التعبير عن المجهول ، والغيبية ، والحلم ، واللاوعي ، فقد اسبغت البحوث الدينية التي انتعشت في منتصف القرن التاسع عشر على الرمزية الالهام الروحي ، والصوفية العميقة ، والاوهام البعيدة .

وقد تمثل نشاط البحوث الدينية ، في المؤلفات العديدة التي ظهرت في مختلف حقول الدين كما هو واضح في :

ـ البحوث الميثولوجية : وتظهر في مؤلفات « ناليس بونار » في « معجم الميثولوجيا الكونية » و « جاكوبي » في كتاب « الميثولوجية اليونانية والرومانية » و « فوري » في « تأريخ الاديان اليونانية القديمة » .

ـ البحث في منشأ الاديان : ـ اليهودية والمسيحية ـ وتظهر في مؤلفات « آرنست رينان » ١٨٤٨ في « تأريخ المسيحية » و « ستراوس » ١٨٣٥ في « حياة يسوع » .

ـ نقل الاداب الهندية ، والمبادىء الدينية البوذية ، وتظهر في مؤلفات « بورنوف » ١٨٤٥ في « توطئة للتاريخ البوذي » و « بافي » الذي ترجم الملاحم الهندية الشهيرة « المها بها رتا » .

ـ الاتجاه الروحي الفلسفي : وكان ذلك بتأثير البوذية الهندية وعلى اثرها نشأت نظرية « الوهم البوذي » وقد جعل « شوبنهور » منها عماد فلسفته حتى اطلق على ذلك « وهم شوبنهور » .

اما التأثير الفلسفي في النزعة الرمزية فيتجلى في خلق المثال المطلق ، والميتافيزيقية فيها ، وذلك على اثر البحوث الفلسفية التي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كما هو عند « ادوارد فون هارتمان » ١٨٤٢ ــ ١٩٠٦ وفي فلسفته يجمع بين « ارادة شوبنهور » و « مثال » هيجل في « مطلق » متجانس لاشعوري ، ويظهر في كتابه « اللاشعوري » فالحياة تكشف لنا عن لاشعور عاقل مريد يرشده « المثال المجلي » .

وكذلك يظهر التأثير الفلسفي عند « ماخ » ١٨٣٨ ــ ١٩١٦ وفلسفته ليست بالمادية ، فانه صريح كل الصراحة في رفضه الاخذ بالمذهب المادي ، لان الاجسام في نظره ليست سوى صور رمزية للفكر تلخص ما نعرفه عن الاشياء بطريق خبراتنا الكثيرة المعقدة » .

والواقع ـ انه حدث امتزاج كلي ، وتداخل عميق في الفكر الاوربي في اواخر القرن التاسع عشر بين الاتجاهات النفسية ، والدينية ، والفلسفية ، فولدت بذلك عصارة جديدة بعثت في الرمزية قوة الخلق والابداع والسيادة . ويمكن ان نطلق على هذا الوليد المتداخل من هذه القوى الثلاث بـ « الميتافيزيقي ـ النفسي » فالميتافيزيقيا تحمل في طياتها اتجاهات فلسفية ودينية ، وان هذه الاتجاهات اصطبغت بصبغة نفسية عميقة . ونرى هذا واضحاً عند « لوتزي » ١٨١٧ ــ ١٨٨١ ويستند الى طموح النفس الى الكمال فيقول بوجود روح اعظم وشخص متايز منا وهو الذي رتب الكل تبعاً للخير في قوله : « ان الموجود الحق الذي هو موجود والذي يجب ان يوجد ليس المادة ــ وليس من باب اولى المثال المجلي ، ولكنه الله الروح الحي الشخصي وعالم الارواح الشخصية التي خلقها ، وذلك هو مكان الخير بالذات وسائر الخيرات » . اما « فخنر » ١٨٠١ ــ ١٨٨٧ فانه يذهب في كتابه « زندافستا » او امور السماء وما بعد الموت الى ان الميتافيزيقيا علم حق يقوم على حاجة فينا للايمان بمبدأ عدل وخير . العالم وجدان واحد هو وجدان الله ، وكل وجدان مع تميزه من غيره من الظواهر فهو مظهر من الوجدان الكلي . ولكن شهرة فخنر قائمة على انه مؤسس « علم النفس الفيزيقي » ويعرفه بأنه مذهب مضبوط في العلاقات بين النفس والجسم وبصفة عامة بين العالم الفيزيقي والعالم النفسي . واجمالاً فهذه القوى الثلاث ـ النفسية ، والدينية ، والفلسفية ، وتداخلها مع بعضها ـ قد خلقت الجو ، ومهدت السبيل الى خلق النزعة الرمزية ، هذا اذا اضفنا اموراً اخرى ساعدت على تكوين الرمزية بموجب رأي « برونتيير » في كتابه « تطور الشعر الغنائي » لاصبح الجو كاملاً ، والطريق ممهداً الان تصوغ الرمزية

نزعتها من قالبها الاخير ، وهذه الامور هي :

— ازاهر الشر . لشارل بودلير .

— ترجمة القصة الروسية من قبل « E. M.De bogue » ١٨٨٤ « لتولستوي ودستويفسكي » .

— ريشارد فجنر — في الموسيقى ، وفي الالهام الروحي — والانعتاق من المادة .

— ادب ادغار بو ، القصصي الامريكي ، خلال القرن التاسع عشر ، ويتميز بالانعتاق من الواقعية والايجاب ، كما يتميز بالمبدأ الشعري وقد خلق عند الرمزيين فكرة « الغيبية » كما ذكرنا.

— تأثير الادب الشمالي : اذ ان البلاد الشمالية المغمورة بالضباب ، كانت بطبيعة الاقليم تنتج ادباً بعيداً عن الواقع الموضوعي الواضح . وتواضع الشعراء الشماليون على ان يكون للشعر اتجاهان ، بلوغ الفكر المجرد « الميتافيزيكي » والانطواء على ناحية « اللاوعي » في الذات الانسانية ، وعلاقة الفرد بالكون ظهرت عند « كانت » و « هيجل » و « سويدنبرغ » و « شوبنهور » .

وعليه والحالة هذه — فالرمزية خلقت في جو معقد مشبع بالفكر ، مليء بالنزعات وغزير بالآراء ، فكانت اسماً بذاتها وحركة قائمة بنفسها ، جمعت خصائص وصفات ميزتها تمام التمييز عن باقي النزعات الادبية والفلسفية التي سادت الفكر الاوربي. فلا غرو ان تكون الرمزية في اصل حركتها ثورة على «الطبيعية» وعلى « البرناسية » في آن واحد. غير انه يجب ان لا يغرب عن بالنا ، ان الانتقال من البرناسية الى الرمزية لم يكن فجائياً بقدر ما كانت هناك فترة انتقال ، وقد مثل « فرلين » ١٨٤٤ — ١٨٩٦ ، فترة الانتقال هذه ، فقد اتبع النهج الذي اختطه جماعة البرناس من عناية بالاخراج ، وتصوير العالم الخارجي في لوحات شعرية جامدة ، وكثيراً ما اطلقوا عليه اسم « بودلير البرناسي » .

فمن كل ما مر ذكره ، من بواعث نشوء الرمزية ، وفي اسس تكوينها ، والجو الذي خلقت فيه يمكن ان نقول ان الرمزية اتصفت وتميزت : بالحلم ، والمجهول ، والغيبية ، واللاوعي ، والالهام الروحي ، والصوفية العميقة ، والاوهام البعيدة ، والميتافيزيقية النفسية ، وهذه الميزات جميعها قد تمثلت على ايدي قادة وزعماء عديدين ، نخص بالذكر منهم الشاعر الفرنسي «شارل بودلير » ١٨٢١—١٨٦٧ « فقد وضع بودلير الكثير من اسس الرمزية واهدافها » .

والواقع ان « بودلير » قد جمع في شعره الرمزي عصارة الفكر الاوربي ، من فترة ما قبل المسيحية ، حتى الفترة التي عاش فيها الشاعر في القرن التاسع عشر وما تمخض عنه هذا القرن من خضم في مختلف النزعات والميول والمذاهب الادبية والفلسفية والنفسية. «فشعر بودلير يعبر لك عن حالة نفسية سادت العصور التي اهتزت بشيء من روعة الخيال ، كالعصر الذي سبق المسيحية مباشرة ، والعصر الذي تلا المسيحية فوراً ، وكالعصر الذي نهضت فيه اوربا بعد فترة العصور الوسطى وأخيراً كالقرن التاسع عشر الذي عاش فيه الشاعر ، هذه الحالة النفسية التي تختلط فيها اللذائذ الحسية عند الانسان بميل قوي ملح عند هذا الانسان نفسه ان يحلل عواطفه وخواطره تحليلاً نقدياً يشيع فيه شيء من اللغة الصوفية » .

وبودلير اول من جعل الشعر الفرنسي يلعب دوره الفلسفي الميتافيزيكي ».وكان بودلير يؤمن بأن الشعر الحق قائم على الجمال الجديد الطريف ، وإنه من ثمرات العمل الوئيد ، والتأمل والصياغة » ولكن بودلير رأى ان الشعر الحقيقي هو الشعر الذي يسبر اغوار النفس ، وينزل الى اعماق المجهول حيث فيه الطهر والجمال والالوهية ، والحقيقة ان بودلير جعل من الصوفية التي كانت تعني سمو الذات الانسانية للاندماج بالذات الالهية . جعلها تعني نزول الذات الى اعماق نفسها فيما وراء المجهول وتتصل هناك « بعوالم مجهولة مسحها الله بالجمال » وهكذا يجب ان نفرق بين «الصوفية الرومانسية» في المعنى الاول و«الصوفية الرمزية» في المعنى الثاني. « فقد انطوى بودلير على اعماق نفسه فرأى فيها أجواء خاصة وعوالم ما عنت لسواه ، وهكذا اصبح الفن في نظره تعبيراً مباشراً عن الحياة الداخلية العميقة بكل ما فيها من احساسات ومشاعر ». « فيأوي بودلير الى الدين ، ويلقى في الغفران ارتياحاً فينصرف عن الخطيئة الكريهة وتحلم ذاته بآفاق بعيدة ، بعوالم مجهولة مسحها الله بالجمال » .

وشعر بودلير يعتمد قبل كل شيء على الموسيقى والايحاء ، يكتنفه الشعور بالحرمان ، والظمأ المحرق ، والتشوق الى المجهول في صور قاسية تبعث على العجب في ندم وتقريع للنفس. وهو يكتب شعره نتيجة نفس مريضة مرهقة ، وحس مرهق ، وسأم موحش ، ويأس مرير. والحلم عند بودلير هو الحقيقة الموجودة ففي قوله : « كل ما في الارض مشكوك بوجوده ، والحلم

وحده هو الحقيقة الحق » .

ومن زعماء الرمزية ، وقادتها ايضاً « ملارميه » ١٨٤٢ – ١٨٩٨ – وقد تأثر ملارميه بالفلاسفة المثاليين من الالمان. امثال « فختي » و « هيجل » . كما انه اتصل بفلسفة القديس توما ، وكانت ، والرسامين الايحائيين و « Manete » بنوع خاص وقد لفت ملارميه الانظار لفتة جديدة ، فيها بهاء الجديد ، وفيها غرابته في آن معاً ، ونعني بهذا الاتجاه الجديد الشعر الرمزي . بل ان ملارميه نفسه كاد يعجز عن نظم الشعر كما ينبغي ان يكون الشعر في رأيه، فحتى تلاميذه كانوا على نمطه في هذا ، فهم يحدثونك عن المذهب الرمزي الجديد فاذا الحديث خلاب ، وهم يفكرون في امر المذهب الرمزي الجديد . فاذا التفكير ناضج جذاب ، اما ان يكتبوا على اساس ما يقولون فذلك ما لم يصنعوه على الوجه الاكمل في رأي المذهب الجديد الذي بشر به ملارميه .

والشعر عند ملارميه – هو الشعر الذي ينفذ الى عالم الارواح – ولا يكون ذلك الا بالرمز فيما يكتب وينظم . « يريد ملارميه ان يكون الشعر صحيحاً ، هو ان نكتب ما يرمز الى شيء لا ما يدل على معنى . فهذه الدنيا التي نرى مشاهدها ، ونسمع اصواتها ونتذوق طعومها ونشم روائحها ، ونلمس اشياءها . هذه الدنيا التي نسميها بالعالم الواقع ، ان هي في الحقيقة الا تشويه للعالم الحقيقي الذي نستطيع ان نستشفه من وراء هذه الحجب . فاذا كتبت ادباً صحيحاً ، فينبغي ان ترمز بما تكتب الى العالم الكامل الابدي الدائم الذي تنفذ اليه خلال الشقوق والفجوات من عالم الواقع العابر الى العالم الابدي الخالد اننا نريدك ان تستخدم الالفاظ نوافذ تطل منها على عالم الروح لا عالم العقل . والشعر وحده هو الطريق المؤدية الى عالم الروح . »

ان خصائص الرمزية ومميزاتها السابقة الذكر ، جعلت من الصعوبة بمكان تحديدها بمفهوم شامل كامل ، ولا غرو ان نذكر هنا آراء ، ووجهات نظر بعض الفلاسفة في اعطاء تحديد للرمزية « فالصورة الرمزية بحسب ما يحددها « كانت » توحي الشيء الذي ترمز اليه ، وهذا الايحاء لا يتأتى بواسطة تشابه في المظاهر المحسوسة بين الصورة المجردة ، والشيء بل بواسطة علاقات داخلية بينها ، مثل النظام ، والانسجام ، والتناسب وغيرها » .

اما عند « برغسن » فالرمز عنده « اداة عقلية » تمكن صورة من الصور ان تنضم الى اخرى بحسب « قانون المطابقة » .

وعند « هيجل » فهو يجعل للرمز « قيمة استنتاجية » بدل القيمة التماثلية او التشابهية التي اختطها « كانت » . فالاستنتاج في رأي هيجل يجمع بين مظاهر الكون ، وهو رمز الانسجام الكوني والوحدة الاساسية .

وعند « جورج بونو » في كتابه (الرمزية) في تقسيم الرمز الادبي الى وجهتين : وجهة استنتاجية تنبثق من المثالية الصافية والتجريد البحت ، ومن هذا القبيل كان شعر ملارميه . ووجهة تشابهية تبدو في شعر (بودلير) .

اما عند (بوفيه) وهو افضل من حاول تحديد الرمزية : الرمز هو بغية التصفية الفكرية والجوهر الاقصى في كل تشبيه وان الرمز (يفترض) فكرة . وكل رمزية تفترض شيئاً من وراء الطبيعة ، اي بعض فكرة عن علاقات المرء بالطبيعة التي تحدق به (او بالمجهول) .

واخيراً – لا بد ان نذكر بأن الرمزية اصبحت في الحقيقة وسيلة وعلاج للتعبير ، واللغة العاجزة ولكشف مجاهل النفس التي يعي المنطق والعقل عنها . « فالرمز وسيلة للتعبير عن زوايا غامضة في النفس لا تقوى لغتنا ، وهي لغة الجوامد ان تعرب عنها . والرمز علاج ناجع للغة العاجزة التي لا تفي بكامل شروط الاداء فهو متمم لها يقيلها من عثرتها . وقد برهن الفيلسوف (برغسن) ان قسما غائراً من النفس لا يكشف عنه المنطق ، والعقل الذي يعي نفسه بل هو منوط بالقوة « الحدسية في الانسان » .

وفي الختام – ارجو ان اكون قد قدمت فائدة الى قراء العربية في هذا العرض الدقيق الموجز للحركة الرمزية ، ولي وطيد الامل بان يكون هذا البحث له صداه العميق في ثلاث انواع من الجماعات المثقفة . الجماعة الاولى التي قد سمعت بالرمزية وتريد التطلع الى دراستها ، ومعرفة اسسها وقواعدها . وخصائصها ومميزاتها ، والجماعة الثانية التي قد سمعت ودرست عنها بعض الشيء فحملت في نفسها روح النقد والاشمئزاز ، والجماعة الثالثة التي تعتقد في اعماق نفسها انها فهمت الرمزية ، وعرفت تماماً اصولها وقواعدها فاعتقدت بها ، وامنت برسالتها ، وهي على استعداد تام لان تتكلم عنها وتشرح مذهبها وتذكر زعماءها وحاملي لوائها . ولكنني اخشى على هذه الجماعة الاخيرة ان تكون كتلامذة (ملارميه) تقول ما لا تفعل . ! فالى هؤلاء جميعاً ارجو ان يكون موضوعي هذا له اثره في نفوسهم .

بغداد — عواد مجيد الاعظمي

النَّص الغَابَة
من قصيدة النثر إلى قصيدة النَّثْرِيْلَة
(مقاربة في الإيقاع والمصطلح)

أ.د. عبدالله بن أحمد الفَيْفي - السعودية

مهاد:

ظهرتْ قصيدة النثر في فرنسا وليدة ظروف القرن الثامن عشر، وردّة فعل على شعْره المتحجّر المتصنّع. ومع أن الرمزيين كانوا يرون في قصيدة النثر شكلاً انتقاليّاً، مقدّراً له أن يختفي بميلاد الشِّعْر الحُرّ، إلا أنها قد استأنفتْ تناميها في سياق المدينة الأوربيّة الحديثة، ووثبات المدارس الفنّيّة المختلفة، وتَطَلُّع الإنسان إلى الانعتاق (الميتافيزيقي) من مصيره الكارثيّ[١]. ولا مشاحّة في المصطلح، الذي يزاوج بين جنس الشِّعْر: (قصيدة)، والنثر: (النثر). والتجريب حقٌّ مشروع، تكفله حُرّيّة الإبداع في مختلف الفنون والآداب. إلا أن المشاحّة كانت تنشأ حينما يُنْطَلَق من وراء المصطلح إلى خطاب نِضاليّ- إيديولوجيّ- لإلغاء جنس الشِّعْر، كما ترسّخ عبر العصور، ومن هناك القطيعة مع المنجز التراثيّ؛ لإقامة ما يُسمى (قصيدة النثر)، بوصفها خياراً يجبّ ما قبله، وهو ما يقع فيه بعضُ أرباب هذا التيار. هذا على الرغم من فكرة التعايش الأجناسيّ التي تنطوي عليها رؤية (سوزان برنار)[٢] العلميّة إلى مسألة قصيدة النثر وقصيدة الشِّعْر. وهي تخلص- في آخر سطر من كتابها- إلى أن قصيدة النثر ليست بتجديد للشكل الشعريّ، بمقدار ما هي ثورة احتجاج ونضال فكريّة للإنسان ضدّ مصيره[٣]. وقد ناقشتْ مطوّلاً المخاطر المحدقة بتجربة قصيدة النثر، محاولة ضبط الأصول، و(التقعيد) لما يمكن أن يُسمَّى (قصيدة نثر).

وتراهن قصيدة النثر- في الأساس- على أنها ستستمدّ موسيقاها الشِّعْريّة من أسرار اللغة، وإيحاءاتها، ونبرها، وإيقاعاتها الداخليّة، الدلاليّة والذهنيّة. غير أن المعضلة في معظم نماذج هذا النوع من النصوص أن معتنقيها ضعيفو الموهبة، واهو العلم بالعربيّة؛ فترى النصّ يلوب على سراب شعْريَّة، يمكن للقارئ أن يجدها كامنةً في النثر، ما دام متّصفاً بدرجة من الشاعريّة والتأمّل. في حين أن الجنس الفني يبقى- في مختلف الفنون- بناءً معيّناً، وشكلاً مائزاً، يشترك في التفاعل به المنشئ والمتلقّي.

إن مصطلح قصيدة النثر- كما تمخّضتْ عنه التجاربُ العربيّة إلى الآن- إشارة



ملتبسة إلى ما كان يسمى قديمًا بالأقاويل الشعرية، أو الإشراقات الصوفيّة، أمّا الشكل المدعّى لقصيدة النثر فليس بالجديد على النثر العربي(٤). و(برنار)[٥] نفسها، تؤكّد أن قصيدة النثر: (نثرٌ)، لا (شِعْر)، وأنها «تستجيب لحاجات أخرى غير الشِّعْر». ولقد سمّى (جورجي زيدان، -١٩١٤م) ما نشره (أمين الريحاني، -١٩٤٠م) في ديوانه (هتاف الأودية)، سنة ١٩٠٥م ، من تلك الكتابة المجرّدة من الوزن والقافية: شعرًا منثورًا. والريحاني كاتب خطيب أكثر منه شاعراً. عاش في الولايات المتحدة الأمريكية منذ الحادية عشرة من عمره، ثم تعلّم قواعد العربيّة على كبر[٦]، كما تحدّث الريحاني نفسه عن هذا الشكل الكتابي باسم (الشعر النثريّ)، وشبّهه بشعر الأمريكي (والت وايتمان)، في ديوان (أوراق العشب Grass leaves)، ثم خَلَفَ من بعده خلفٌ ارتضوه شعرًا، كأدونيس، وجبرا إبراهيم جبرا، وشوقي أبي شقرا، ومحمّد الماغوط، ويوسف الخال. وسمّاه بعضهم: (قصيدة الأدب)، أو (قصيدة التجاوز والتخطّي). ولعلّ نازك الملائكة هي من اقترحت اسم (قصيدة النثر)، تقليلاً من شأنه الشعريّ[٧]. ثم كانت لمجلة (شعر) اللبنانية الريادة في تبنّي قصيدة النثر ونشر نتاجاتها المبكّرة.

وإلى مصطلح (قصيدة النثر) ودعاواه، تأتي مشكلة (الشكل الفنّي) وفوضاه. ومفهوم الإبداع قائم في جوهره على ابتكار نظام- إن في الشعر أو في النثر- ومن ثمّ تناسل أنظمة أخرى. ليس حتمًا أن يكون نظام الخليل أو نظام التفعيلة، لكنه في النهاية نظامٌ ماٌ؛ ولهذا لا يكون تمرّدٌ على قانونٍ دون استبداله بآخر، ولا على نظامٍ إلاّ من خلال البحث عن نظامٍ ومنهاج جديد، «وهل تكون قصائد لو لم يكن الأمر كذلك؟»- كما تتساءل (سوزان برنار)[٨] نفسها، ربّة التنظير لقصيدة النثر- إذ تقول أيضًا: «من المؤكّد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضويّ وهدّام؛ لأنها وُلدتْ من تمرّد على قوانين عِلْم العَروض، وأحيانًا على القوانين المعتادة للغة، بيد أن أيّ تمرّد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرهاً على تعويض هذه القوانين بأخرى، لئلا يصل إلى اللا عضويّ واللا شكل، إذا ما أراد عمل نتاج ناجح.

إذ إن مطلب الوصول إلى خلق (شكل)، أي بعبارة أخرى: تفسير وتنظيم العالم الغامض الذي يحمله الشاعر في نفسه هو شيء خاصٌّ بالشِّعْر، ولن يكون بمستطاع الشاعر عدم استخدام اللغة وعدم إعطائها قوانين، وإن كان ذلك لمجرد تفسير التمرّد والفوضى».

ويمكن أن نضيف إلى بيان (برنار) هذا: إن كل تمرّد يحتاج إلى تمرّد، وكل ثورة تُضطر بعد حين إلى ثورة، وإلا أصابها العيُّ فالهلاك. وليس التمرّد ولا الثورة باتجاه مضاد للماضي، هكذا ضربة لازب، وإلا كانت تلك حركة عقديّة مغرضة، بل إن البحث الصادق عن الأجمل والأكمل، حيثما وُجدا، لا يستنكف من الثورة على حاضره بماضيه، إذا لزم الأمر.

لقد سخرنا- نحن العرب المُحدثين، على سبيل الجهالة- من قُدامى النّقاد العرب، لمّا قالوا: إن الشعر هو: «الكلام الموزون المقفّى الذي له معنى»، وسفّهنا رأيهم، وتندّرنا عليهم- بنزوع أيديولوجي نحو التخفّف من عبء الأوزان والقوافي

على كواهلنا، ثم من بعدها من موسيقى الشعر جملةً وتفصيلاً- وإن بفهم قاصر، ومؤدلج، ومشوّه لحقيقة ما قاله أولئك وعَنَوْه. على حين لو تأمّلنا؛ لرأينا تلكَ المقولة صحيحة- في تعريف الشعر القديم على الأقل- شاء مزاجنا الحديث أم أبى، ولكن لا كما تأوّلناها لنَصم قائليها بالحمق النقديّ، بل بالنظر إلى أنهم حين قالوا ذلك كانوا يركّزون على أخصّ مميّزات الشعر العربي في زمنهم: الوزن والتقفية؛ من حيث إن الخصائص الأسلوبية الأخرى كلها مشتركة بين الشعر والنثر، لا يختلفان فيها إلا كمّيًّا؛ بما أن الشعر يكثّف عناصرها، من: صوتيّات، وصُوَر، وتقديم وتأخير، وغيرها. إذ إن جميع تلك العناصر داخلة في النثر الأدبي، بكثافة أخفّ وتركيز أقلّ. أمّا ما يتفرّد به النص الشعري، بوصفه جنسًا أدبيًّا، فالوزن والقافية والموسيقى اللغوية. تلك هي العلامة الفارقة التي التفت إليها التعريف القديم لجنس الشعر، تمامًا كما كان يُلتفتُ قديمًا في معلومات حفائظ النفوس والهويّات الشخصيّة إلى تحديد ما يسمّى: (العلامة الفارقة)، أو ما أصبح مأخوذًا به اليوم من تحديد الشخص عن طريق البصمة، سواء كانت للإبهام أم للعين. فالموسيقى كانت بصمة القصيدة القديمة. ومن يريد أن يعرّف شيئًا تعريفًا فارقًا، فارزًا له عن غيره، سيعمد إلى تعيين أخصّ خصائصه التي لا يشاركه فيها غيره، أمّا لو قال، مثلاً: «الشعر: الكلام الموزون، المقفى، الذي له معنى، وفيه أخيلة، وتصوير، وعواطف إنسانية...» إلى آخر ما هنالك، فما قاله سيدخل فيه كثير من النثر الفنّي، باستثناء العنصرين الأوّلين. وتلكم هي العلامة الفارقة التي لا يحفل بها النقد الحديث كثيرًا، بل يُسقطها الشعر الحديث أو يعيث فيها، أو قد يتخلّى عنها، كما في قصيدة النثر، ثم يُصرّ مع ذلك على إلصاق ما يفعل بجنس الشعر، ليمسخ الشعر نثرًا، والنثر شعرًا! ملقيًا إلى جانب ذلك بمقولة أسلوبيّة ذاهبة إلى: أن «لبحور الشعر وأوزانه، أثرًا في الأداء، وفي قوة الأسلوب»[9] عُرض البحر الميّت! وحينما يتقرّر هذا فلا يعني وقوفنا ضدّ قصيدة النثر بالمطلق، ولكن ضدّ تسمية الأشياء بغير أسمائها.

وعليه يمكن القول: إن مصطلح (قصيدة نثر) ليس سوى مجاز اصطلاحي، يشار به إلى نثر جميل، قد يبزّ الشعر تعبيرًا، أو فلنقل: هو نثر شعري، أو شاعريّ، يظلّ في دائرة النثر الكبرى، بأجناسه غير المحدودة.

وهذا عين ما ذكره (جان كوهين)[10] ، إذ قال: «إنه يمكن للشعر أن يستغني عن النَّظْم، ولكن لماذا يستغني عنه؟ إنّ الفن الكامل هو الذي يستغلّ كل أدواته. والقصيدة النثريّة بإهمالها للمقومات الصوتيّة للغة تبدو- دائمًا-كما لو كانت شعراً أبْتَر».

إن قصيدة النثر بإمكانها إذن أن تكون جنسًا أدبيًّا، قائمًا بذاته، له رصيده من الماضي ومغامراته المهمّة في الحاضر والمستقبل. ولو أنها استوتْ على سوقها؛ لصار من حقّها الوجود المختلف خارج دائرة الشِّعْر، أصلاً. وعندئذٍ، فإن حاضنها الأَوْلَى بها، والطبيعيّ لاستيعاب نوعها المتفلّت هو: محيط النثر، لا الشعر. فإذا كان المحدثون قد أخذوا على النقّاد القُدامى- مبتسرين مقولاتهم- حَصْر قضية

الشِّعْر في الإيقاع، فإن من البدائيّة المعرفيّة كذلك إلصاق كل نصٍّ تخييليّ، خارق لأعراف اللغة الاعتياديّة بالشِّعْر، وكأن كل جميل لا ينبغي أن يكون إلاّ شِعْرًا! وفي هذا احتقار للنثر، مع أن النثر قد يكون أعظمَ من الشِّعْر!

بل لِمَ تقييد قصيدة النثر بالشعر أو بالنثر، كما تساءلنا في مقاربة سابقة لهذا الموضوع؟[11] ألا يمكن أن يوجد نصّ عابر للشِّعْر والنثر؟ بلى، وفي نموذج هذه الدراسة محاولة نراها تسير في هذا الاتجاه.

إن في ضيق الأفق هذا- الذي تُؤخَذ به النصوص بين حَدَّي الشِّعْر والنثر- لجناية على النصّ، وتقييد لمشاريعه عمّا تطمح إليه من انعتاقات وثورات! وما نماذج هذه الدراسة إلا برهان على جناية ذلك التقييد المعيق لحركة الإبداع بقسرها على ولوج قالبين خرسانيين موروثين، أحدهما اسمه: شعر، والآخر اسمه: نثر، ولا ثالث لهما. فليس ديوان (مُهْمَل) للأديب المصري علاء عبدالهادي، (٢٠٠٧م)[12] على سبيل المثال بخاضع لتصنيف الشعر والنثر، بل هو نص طويل، متفلّت الحدود عن التصنيف. إنه اشتغال على المُهْمَل شعرًا ونثرًا بيد أن هذه المقاربة ستكتفي بالوقوف هاهنا على البنية الإيقاعية في ذلك العمل.

النَّثْرِيْلَة في تجربة علاء عبدالهادي- نموذجًا:

-١-

كُنا قد رصدنا في بحث سابق التباسات إيقاعية شعريّة حديثة، أفرزت أشكالاً مختلفة، سُمّي منها في القرن الماضي (شعر التفعيلة)، وكشفنا في تلك الدراسة ما أسميناه (شعر التفعيلات)، قاصدين به: أن لا يتقيّد الشاعر بتفعيلة واحدة في القصيدة، بل ينداح في موسيقى الشِّعْر العربيّ، ليبتدع أشكالاً مختلفةً تمليها عليه التجربة. وهذه الظاهرة فاشيةٌ في القصيدة الحديثة[13]. واليوم نَلفتُ إلى شكل جديد، تدلنا عليه نصوص حديثة كبعض نصوص ديوان (مُهْمَل...) لعلاء عبدالهادي، يتمثّل في نصوص إيقاعية، لكنها غير منضبطة على اطّراد التفعيلة، لتكوّن قصائد تفعيليّة، كما أنها قد تحتفي بالتقفية. ومن ثَمَّ فهي لون جديد، يقع بَيْنَ بَيْن، أي: بَيْن قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة. ويمكن أن نقترح لها مصطلحًا- على طريقة العرب في النَّحْت- مكونًا من: (قصيدة النثر) و(التفعيلة)، هو: (قصيدة النَّثْرِيْلَة)، تجنّبًا لاتخاذ صيغة مركّبة: (قصيدة النثر تفعيلة). ونعني بقصيدة النَّثْرِيْلَة إذن: ذلك النصّ الذي تمتزج فيه قصيدة النثر بقصيدة التفعيلة، ليتولّد بينهما، وقد غدا شكلاً ثالثًا[14].

على أن مجموعة علاء عبدالهادي (مُهْمَل) تجمع الأشكال الإيقاعية، القديمة والحديثة، ففيها: القصيدة البيتيّة، والبنية التفعيليّة، والنثريّة، والنَّثْرِيْلِيّة، والنثر الخالص. إنها إعصار من الإيقاعات والنصوص، تنبثق دلالتها منذ عنوان المجموعة (مُهْمَل.. تَسْتَدِلُّونَ عَلَيْه بظلّ). وهو عنوان نجده في عمل سابق لعبدالهادي بعنوان (شَجَن)، حيث يأتي «الإهداء هناك إلى: «مُهْمَلٌ تَسْتَدِلِّيْنَ عَلَيْه بِظِلٍ»[15]، لينحرف هاهنا الاستدلال من المخاطبة إلى المخاطبين. و(شَجَن)

كان معجماً بصور إنسانية عابرة، بسيطة، يَعْبُر النّاصُّ دلالاتها العميقة من خلال نصوصه التي انصبّت هناك في قصائد نثر، أو بالأحرى تتبادل الصورة والنص الحوار، كأنهما قد ولدا معاً في خَلَد التلقّي، ليأتي ديوانه العتيد امتدادًا بنيويًّا لذلك الديوان الصادر في طبعته الأولى (٢٠٠٣م)، كما يُعدّان معًا امتدادين لمغامرات تجريبية عبر مجموعات سابقة: (الرغام: أوراد عاهرة تصطفيني / ٢٠٠٠م)، (معجم الغين / ٢٠٠٢م)، (النشيدة/ ٢٠٠٥م)، وغيرها.

وهاجس اختراق القوانين الشعريّة، والقوالب الأجناسية، ملازم لعبدالهادي في كل تلك النصوص؛ إذ يستحيل الديوان لديه إلى أحراج نصوصيّة كثيفة، شعريّة نثريّة- وَفق التصنيف التقليدي لهذين الكيانين- تتقاطعُ وتتلاقح وتتوالد، ومن ثم تخرج كل مجموعة في شكل مؤلّف، بالغ التركيب. لم تعد القصائد فيه إضمامة من النصوص، بل هي اشتغال على مصنَّف مبوَّب، تحت عَنْوَنات، وفي شبكة من الإشارات، ليس من المبالغة القول: إنها تنتظم مشروعه التجريبي كله، وكلها حَرِيَّة بدراسة مستفيضة، مستقلة.

وفي المؤدى فإن البحث عن (المُهمل) يبقى المحرّك وراء أعمال هذا الشاعر، لا برغبة الإطراف أو الإدهاش فحسب، ولكن أيضًا بحفر وراء المتروك مما يمكن أن يثمر حدائق غُلْبًا من خلال غابات شتّى من شظايا النصوص، تتبدّى في المجموعة الأخيرة، ماثلة في سمات، مثل: تعدّد الإشارات اللغويّة (عربيّة وغير عربيّة)، الشكل: النثر في بنائه السردي، والشعر في بنائه النهريّ، والإيقاع في أنماطه المختلفة. ليس هذا لأن «الأسلوب هو الرجل»، والرجل هنا متشعب كديوانه، ولكن لأنه أيضًا مهموم بالاكتشاف الأجناسي والكشف النوعي، استكمالاً إبداعيًّا لمشروع نقديّ، منذ عمله بعنوان (النوع النووي: نحو بديل لنظرية الجنس الأدبي)- بحث بالإنجليزية. وتلكم رحلة تأسيسيّة، لا تنشغل في هذا الطور بالتمذهب، أو التبشير باتجاه معيّن، بمقدار ما تسعى إلى مدّ الآفاق الكتابيّة إلى أمدائها، بلا حدود ولا قيود، بين قارّتي الشعر والنثر القديمتين، عبر ما يُطلق عليه (السرد الشعري)، حين يقول: «أصبح العمل الشعريّ ككلّ فى الكتابات الجديدة خاضعاً لرؤية إبداعية، تتجاوز مفهوم التجميع المنفصل لمجموعة من القصائد المكتوبة في مناسبات متعدّدة وفى أحوال وموضوعات مختلفة، أصبح أكثر قربًا من أشكال التركيب أو التصميم الجمالي- المعروفة فى الرواية أو الدراما المسرحية- من مفتتحه إلى نهايته، أنا أنظّرُ لهذا الأسلوب باسم (السرد الشعري)، فثراء النص الشعري الآن يظهر على مستوى النص كله»[١٦]. وهو مُحقٌّ هاهنا، لولا أنه يظلّ مستمسكاً بعروة الشعر، فيما نراه مُطلًّا على نصوصيّة حَرِيَّة بأن تنعتق جذريًّا عن ثنائية (شعر- نثر). وهو انعتاق عتيق في التراث العربي، ضيّعه أهله، واستلهمه غيرهم، كما تدلّنا شهادة (أراغون)[١٧]، الإبداعية والتاريخية معًا، إذ قال مدافعًا عن نصّه الشهير (مجنون إلسا)، المتعالق شعريّه بنثريّه: «أكتب نوعًا من قصيدة، تلتقي فيه، تتعانق، وتمتزج، ثم تُخصب أفكارًا خفيّة، وموسيقى داخليّة، حملتُها فيّ طول حياتي، وكانت جميعًا تُهيب بي أن أدعها تتفتّح... أمّا اللائمون على أنّي مزجتُ النثر

بالشّعر، وأشكالاً هجينة في اللغة، ليست هذه ولا تلك من بديع الكلمة، فهل أُعلمهم أن الشّعر العربيّ هو في الغالب توضيح لنصّ نثريّ، أو رسالة في الشّعر، تُورَد فيها الأمثلة والأشعار؟ وأن الفرنسيّة مثل العربيّة قادرة على أن تستجيب لكلّ الحالات الوسط التي يتميّز بها بيت الشعر العاميّ، ومنها النثر المُحْكَم بالمعنى الذي يُراد في الحديث عن الموسيقَى، ومثله السجع العربيّ الذي أتى به القرآن[18]. إلى الذين يقرؤون (مجنون إلسا) فيتمسّكون بالحرف، أقول: اذهبوا مع أبي عبدالله كي تُصغوا في الليل إلى تلميذ ابن رُشد...».

وهناك تجارب عربيّة حديثة من هذا النوع، تحدّث الدارس عن بعضها في غير هذا السياق، فأسمى بعض إنجازاتها: (الاستعارة-الديوان)، بعد مرحلة (الاستعارة-القصيدة)، أي: أن يكون الديوان كله استعارة واحدة ممتدّة، وذلك كتجارب الشاعر السعودي علي الدميني، منذ مجموعته الأولى (رياح المواقع/ ١٩٨٧م)، التي أبدى فيها جرأة لافتة في التجريب، والإفادة من الأجناس الأدبية والفنية الأخرى، كما فعل كذلك على نحو أكثر نُجعة نحو النثر في إنجازه السرديّ الإشكاليّ الملتبس، (١٩٩٨م)، بعنوان: (الغيمة الرصاصية)[19]. وهذا الأخير ممّا أسمّيه (القصيدة- الرواية)[20].

-٢-

في البنية الإيقاعية- تحديدًا- يقف القارئ لدى علاء عبدالهادي في (المُهْمَل) على ضروب متباينة من الأبنية الإيقاعية، يمكن ترتيبها حسب وجودها التاريخي الشعري، بدءًا بالبناء الإيقاعي العربي، من خلال قصيدته البيتيّة بعنوان (تجريد الأغاني):

لا تـعْـتِـبِ الْـقَـلْـبَ فـي عِشْـقٍ بُلِيـتَ بـه
أَو تـَـأْسَـفَـنَّ لـحُـبٍّ بَـعْـدَ مَـا ذَهَـبَـا

وهي قصيدة من البحر البسيط، غير أنها سَتَفْجَأ الأذن العربيّة بالتنشيز، حين ينكسر البحر في ستة مفاصل منها:

وارْمِ الـشّـقَـاءَ عَلَـى قَـدَمِ الـوِصَـالِ وَكُـنْ
مِـثْـلَ الـهَـوَاءِ خَـفِـيفـاً، طَـلَّ أو شَغَبَا

....

هَـلْ كُـنْـتُ أَبْـحَـثُ عَـنْ حُضنٍ أَلُـوذُ بـه
فِـي مُقْلَتَيهَا، كَـيْمَـا أَتْـرُكُ الـهَـرَبَـا!

....

يَـوْمَ الـلّـقَـاءِ وَكَـانَ الـبَـدْرُ مُحْتَشِمًا
فِـي حَضْـرَةِ الـنَّـجْـوَى يَحْـيَـا وَلا عَجَبَا

....

أنَـا الـمَـشَّـاءُ قَـدْ أَغْـرَتْـنِـي فضّتُهَا
والْـعَـاجُ فِـيَ الـسَّـاقَيْنِ، وَالـنَّـهْـدُ حِيـنَ قَبَا

فَوَقَفْتُ أَدْعُو حَتّى سَالَ رَوْنَقُهَا
سَيْلَ العَذَابِ جَمِيلاً شَبَّ وانتَصَبَا

-٣-

أمّا نصوص التفعيلة في (مُهمَل)، فتبرز في مقاطع، كتلك اللازمة المتردّدة حول (الظلّ):

هُوَ الظِّلُّ يَعْرِفُ..
كَيْفَ يُنَادِي رُؤَاهُ...

....

أو في نصوص مستقلّة، كنص (الأغاني):

وَفِي مَوْعِد رَتَّبَتْهُ المَطَارَاتُ،
قَبْلَ النّدَاءِ الأخِير،
وَعِنْدَ الوَدَاعِ.. تَدَاعَتْ:
(أنَاشِدُكَ اللّهَ قِفْ [وَهْلَةً]..أَقُلْ مَا لَدَيَّ.. وَقُلْ مَا لَدَيْكْ
وَبِاللّهِ إنْ أعوزَتْكَ الدُّمُوعُ..فَخُذْ مُقلتَيَّ.. وَدَعْ مُقْلَتَيْكْ)

....

وهو نصّ تفعيلي خالص.

-٤-

إلا أن ما يعني الدارس هاهنا- على وجه الخصوص- هو ذلك الضرب المختلف من الإيقاع، في النصوص التي يُطلَق عليها: القصائد النَّثْرليَّة (= النثر-تفعيليّة)، والتي تتجاور في نص كـ(الغريب)، دون امتزاج، في حين تمتزج في نصوص أخرى، كـ(فلسفة الجمال)، (الوجود والعدم)، (نهاية اليوتوبيا)، و(الأيديولوجيَّة الانقلابيَّة)، وعندئذ يتعانق الإيقاع التفعيليّ بالنثر، ليتخلّق بينهما مخلوق ثالث، نطلق عليه: (قصيدةَ النَّثْرِيلَة).

والظاهرة في الشعر العربي أوسع من تجربة واحدة، وإن لم تحظ بالرصد والتسمية من قَبْل. وبلمحة سريعة، يمكن أن نشير إلى بعض شعراء من الوطن العربي، كتبوا القصيدة النَّثْرِيلَة، كعبدالرحمن مراشدة (من الأردن)، في بعض نصوص مجموعته (كتاب الأشياء والصمت)، حين يقول، مثلاً:

كلمُ الشاعر ترتيل ونزفُ
نصْف مقتول الجفونِ ونصْفُ
يقرأ اللحظة
يرنو... ويزفُّ[٢١]

هنا من السهل أن نقول إن هذا نصّ تفعيليّ أخطأ الشاعر في سطره الثاني، وكان بإمكانه أن يقول: «نصْف مقتول الجفونِ ثم نصْفُ»، مثلاً، لتستقيم التفعيلة. غير أن صاحب النصّ يَلِجُ بنَصّه حافّةً أخرى، غيرَ قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر، هي

حافّة قصيدة النَّثْرِيْلَة. ولاسيما أنه أكاديميّ متخصّص، وما كانت لتفوته كلمة ترمّم تفعيلة (فاعلاتن)، لو أراد. أو قوله:

سَكْرةٌ
رشفةُ الشّعر من كاسها
سبحان شاعرنا من أسكره[٢٢]

فهل هذا نصّ تفعيليّ أم قصيدة نثر؟ لن تسعفنا التصنيفات المطروحة في تصنيفه؛ لأن سطريه الأوّلين على تفعيلة (فاعلن)، والسطر الأخير ناشز. ومن لم يقف على نصوص المراشدة قد يلجّ في تصحيح خطئه هاهنا، ليقسر النص على ولوج سَمّ (فاعلن)، كي يكون نصًّا تفعيليًّا. وكذا نجد في بعض نصوص نادر هُدى (من الأردن) أيضًا، كقوله من قصيدته (أنيسة)[٢٣]:

يا عذابي الأصيلْ
اتئدْ
إنني محضُ طيفٍ
والرؤى
أدمعي النازفة
للملاك الجميل
الملاكَ الذي لم يغبْ لحظةً
وأنا أحتضر

وكذا نجد لدى الشاعرة السعوديّة منال العويبيل (٢٤)، في مثل قولها من نصّ بعنوان (أمّا بعدَكَ):

كلّما أوْثَقتُ يَأسي ..
صَبَوْتُ إليك ..
"خُنْتُ نَفْسي!"

كلّمَا أَوْ	ثَقتُ يَأسِي..	فاعلاتن	فاعلاتن
صَبَوْتُ	إلَيكَ ..	فعولن	فعولن
"خُنْتُ نَفْسِي!"		فاعلاتن	

أو قولها:

انْتَهَى!
أَقْصَرُ من حَبْلِ الكَذب ..
كَانَ هَذَا "الهَوَى"

انْتَهَى!		فاعلن	
أَقْصَرُ من	حَبْلِ الكَذِب ..	مستعلن	مستفعلن
كَانَ هَا	ذَا الهَوَى	فاعلن	فاعلن

وبعيدًا عن التحليلات الإيقاعيّة واحتمالاتها التركيبية، فلعلّه قد اتضح جليًّا مدى حضور التفعيلة في بعض ما يسمى قصيدة نثر. وهذا إذن ما نطلق عليه: (قصيدة النَّثْرِيْلَة)[٢٥].

وكذا يتبدّى من ملامح هذا النمط الاحتفاظ أحيانًا بالتقفية، إلا أن ذلك قد يظهر في قصيدة النثر الخالصة، كما في جُلّ نصوص مجموعة (كذلك)، لنادر هُدى -على سبيل المثال- تلك الخاصيّة التي وقف عليها يوسف بكّار، في تقديمه لتلك المجموعة[٢٦]. غير أن ما نسميه قصيدة النَّثْرِيْلَة لا بُدّ أن يتوافر على قدر من الإيقاع التفعيليّ، لا على التقفية فقط. وهو ما يميّزه عن قصيدة التفعيلة والنثر معًا؛ فقصيدة النثر تتجلّى في صفائها النثري الخالص لدى أنسي الحاج- على سبيل المثال- في مثل قوله من نص بعنوان (نجوم الصباح)[٢٧]:

أصابع يديك هي نجوم الصباح في أغرب المدن، تلك التي أبوابُها
مرصّعة بنياشين الكبت الخافض العيون إلى ملكوت الحريّة.
فليكنْ بيننا وسيطًا ستارُ الكلْفة، مَلاكُ الخطايا الرزين!
فهل هذا كذاك؟
كلاّ!

نصّ الحاج هو قصيدة النثر الخالص، في حين أن النصوص الأخرى ذات الجرس، بل ذات التفعيلة أحيانًا، من حقها أن تُفرد بتصنيف مستقلّ، وليكن (قصيدة النَّثْرِيْلَة)، كما تقترح هذه القراءة.

وليس من غاية الباحث هاهنا الاستقراء والاستقصاء، بمقدار ما يهدف إلى إلقاء الضوء على هذا الكشف الأجناسي، من خلال تجربة محدّدة. ولنأخذ عليها مثالاً شاهدًا من قصيدة علاء عبدالهادي (الوجود والعدم)، حيث نقرأ:

كُلُّ شَيْ/ءِ ثقيـ/لُ هُنَا!
مَائِدَةٌ/ مَحْفُورَةٌ/ فِي خَشَبْ،
إنْسَا/نٌ مَحْ/فُورٌ/ فِي جَسَدْ،
وَمَكَا/نٌ مَحْ/فُورٌ/ فِي سَا/عَةٍ مُكْ/تَظَّةْ،
الزَمَا/نُ فَارِغٌ،
وَدَمُهُ خَفِيفٌ.. مثلُ عَدّاد «تَاكسِي» تَمَامًا.. فَأَسْأَلُ:

(وَأَنَا أَنْتَظِرُ.. مَنْ سَيَظْ/هَرُ لِي/.. بَغْتَةً/،
كَيْمَا يَفْتَحَ لِيَ الْبَابَ،
لأَدْفَعَ حِسَابِي.. وَأَرْحَل)
مَاذَا أَشْتَرِي..   بِكُلِّ هَذَا الشَّهِيق؟

فهل هذه قصيدة نثر أم تفعيلة؟

لا هذه ولا تلك، بل هي قصيدة (نَثْرِيْلَة). انتظم صدرها وبعض عجزها حسب الجدول الآتي:

كلُّ شَي	ءٍ ثَقيـ	لٌ هُنَا				فاعلن	فاعلن	فاعلن			
مَائدَةٌ	مَحْفُورَةٌ	في خَشَبْ				مستعلن	مستفعلن	فاعلن			
إنْسَا	نٌ مَحْـ	فُورٌ	في جَسَدْ			فاعلْ	فاعلْ	فاعلْ	فاعلن		
وَمَكَا	نٌ مَحْـ	فُورٌ	في سَا	عَةٌ مُكْ	تَظَّةْ	فعلُن	فاعلْ	فاعلْ	فاعلْ	فعولن	فاعلْ
الزَّمَا	نُ فَارغٌ					فاعلن	مُتَفْعِلُن				
مَنْ سَيَظْ	هَرُلي	بَغْتَةً				فاعلن	فَعلن	فاعلن			

ويلحظ هاهنا خليط من الوحدات النغميّة، على النحو التالي:

١- يتألّف السطر الأول من وحدات نغمية مكونة كل واحدة من سبب خفيف ووتد مجموع: (فاعلن).

في السطر الثاني يتحول الإيقاع إلى وحدتين، مكونة كل منهما من سببين خفيفين ووتد مجموع: (مستفعلن)، يلحق أولاهما الطيّ: (مستعلن)، ليختم السطر بوحدة نغمية كتلك التي سادت السطر الأول: (فاعلن). وكأنما ثقل الإيقاع هنا مصاقب لثقل المائدة المعبّر عنها في هذا السطر: "مائدة محفورةٌ من خَشَبْ".

ثم تتردد منذ السطر الثالث الوحدة الأولى المكونة من سبب خفيف ووتد مجموع: (فاعلن)، بتشكيلاتها المختلفة: (فاعلن)، (فعِلُن)، (فاعلْ)، (فاعلُ). أو مقلوبها، المكوّن من وتد مجموع وسبب واحد خفيف: (فعولن).

تعود نغمة الوحدة النغمية الموجودة في السطر الثاني (مستفعلن) في السطر الخامس، مرة واحدة، مخبونةً في: (مُتَفْعِلُن).

قد يقال إن التنغيم مصاحب للكلام العربي، شعره ونثره. وهذا صحيح، غير أن هذا التركيب لم يكن ليقع بمحض المصادفة. نعم، قد لا تكون هناك مقصديّة واعية، غير أن الشاعر وهو يكتب قصيدة نثر، ما ينفك متلبّسًا بالإيقاع، ليس لأنه وريث لغة موسيقيّة، ولا لأن الذاكرة الشعريّة العربيّة تحاصره بأصداء إيقاعيّة بالضرورة، ولكن - إلى ذلك- لأن الشاعر نفسه يعاقر هذه البنى الإيقاعية على اختلافها، بلا تحجّر في قديم، ولا اعتناق مطلق لجديد، فإذا تلك الأشكال تتجاور في نصوصه وتتوالج وتتناسل.

أفيصحّ أن يُعدّ نصّ بتلك الكثافة الموسيقية من (قصيدة النثر)، لا لشيء إلا لأنه لم يلتزم بالقوالب المألوفة في الشعر الموزون المقفى أو في شعر التفعيلة؟

كلاّ، ليس هذا نثرًا شعريًّا، بل هو شعرٌ منغّم، يبتكر تشكيلاته الوزنيّة، على طريق الأندلسيين حين ابتكروا بحور الموشحات اللانهائيّة، وفق ضروب من الغناء، أعيا ضبطها (ابن سناء المُلْك المصري / ٦٠٨هـ= ١٢١٢م)، في كتابه (دار الطراز)؛ فاعتذر بأن الغناء بَحْر حُرٌّ لا ساحل له.

وها هي ذي قصيدة النَّثْرِيلَة، تمثّل اتجاهًا فنّيًا غير معلن، سمّيناها لنمنحها شهادة الميلاد. ولو تكاثف نتاجها فأصبح لها رصيدها الواسع من التجارب والاستجابات، لأمكن التنبؤ بأن تنتهي إلى فتح بدائل إيقاعيّة، عن عروض الخليل وشعر التفعيلة معًا، لا بنبذ الموسيقى الشعريّة العربيّة، ولكن بالدوران في فلكها، بروح عربيّة تستعيد البكارة.

وختامًا:

نحن بإزاء خروج عن العروض الخليلي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر جميعاً، إلى (شعر النَّثْرِيلَة)، من قلب العروض الخليلي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر. وإذا كانت نازك الملائكة قد تراجعت عن تسمية ما أنجزته أولاً بـ(الشعر الحرّ)، فاختارت له اسمًا أدق هو: (شعْر التفعيلة)، فكم بالحريّ أن نتراجع نحن اليوم عن وهم أن ما ينجزه أمثال علاء عبدالهادي، في النصوص المشار إليها، هو محض (قصيدة نثر)، لنختار له اسمًا أدق هو: «شعْر النَّثْرِيلَة».

ولا غرابة أن تبقى التفعيلة حاضرة في شعر الشاعر العربي، أو يبقى الاحتفاء لديه بالجرْس الموسيقيّ؛ فهو ابن بيئة شفاهيّة، سماعيّة، غنائيّة، وما زالت حيّة أصداء تراثها الشفاهيّ، السماعيّ، الغنائيّ في موروثه الشعبيّ ومحيطه الاجتماعيّ العامّ. كما أن الذاكرة الثقافيّة والتعليميّة مكتنزة بالغنائيّة، والشعر العربي مرتبط بالغناء في الوجدان العربي، إذ ما أن يواجه الذهن العربي القصيدة- أيًّا كان شكلها- حتى يلج جوًّا من النَّغَم والتنغيم المتخيّل؛ لأجل هذا فإن الشاعر العربي- حتى ووعيه صفر من علم العَروض، معتمدًا على حسّه الفطري- ينقاد إلى صُنع كلام ذي طابع تنغيميّ، دون وعي؛ لأن ذاكرته الشعريّة الجمعيّة وحضور الشعر في مخيّلته مقترنان بلغة ما موسيقيّة، فإذا هو يراود الهرب من فخّ التفعيلة إلى النثر ليقع فيه. وبالرغم من أن هذه الدراسة لم تخطُ إلى إجراء استقراء شامل لفوارق هذه الظاهرة الفنيّة بين أقطار الوطن العربي، إلا أن النماذج التي وقفنا عليها هنا لشعراء من السعودية والأردن ومصر، تنبئ عن أثر البيئة، إلى جانب عوامل أخرى؛ ذلك أن البيئات الثلاث هي بيئات ثقافيّة، ما انفكت تعيش أجواء الشعر العربي الأولى بكامل زخمها الإيقاعيّ، ومن ثم فلا غرابة أن تظهر موسيقى الشعر حتى في ما يظنّه منشئوه قصائد خالصة لوجه النثر. كيف لا، والنثر نفسه في هذه البيئات لا يخلو من ملامح شعريّة، نغميّة، بتأثير البيئة الشعريّة والثقافة الشعريّة، ويظلّ الإنسان ابن بيئته.

على أن الفارق بين وعي و وعي لدى الذوات الشاعرة، المختلفة؛ يرسم أمامنا ثلاثة مسارات لقصيدة النّثر والنَّثْرِيلَة:

أ- شاعر يكتب قصيدة النثر عن وعي بالمستويات الفنيّة، والحدّ الفاصل بين التفعيليّ والنثريّ، وهو مستمسك بالخلاص من البنية الإيقاعيّة الشعريّة بحذافيرها، وهذا ما يفعله أنسي الحاج، كما رأينا من قبل.

ب- شاعر يكتب قصيدة نثر على سجيته، بلا وعي بتلك المستويات، أو بوعي مرتبك، فيقع بين الحدّين: النثر والتفعيلة، وقد يكون النّاتج: قصيدة نَثْرِيلَة. ومعظمُ

شعراء الشباب من هذا القبيل.

ج- شاعر يكتب قصيدة النثر عن وعي بالمستويات الفنيّة، والحدّ الفاصل بين التفعيليّ والنثريّ، لكنه يعاشر تلك الأشكال جميعها بلا تحفّظ، طليقًا غير مرتهن بأيديولوجيا فنّيّة، باحثًا عن الاختلاف الفنّي بلا تقولب، ونحسب هذا ما يفعله علاء عبدالهادي.

فأيّ هذه الأصناف الثلاثة من الوعي أخصب في المحصلة، وأكثر وعدًا بالآتي؟

لا شكّ أن منبثق الإبداع الشعريّ الحقيقيّ يكمن في حالة من اللاوعيّ، واللاعلم الفقهيّ، وهو ما أنتج في الأساس عروض الشعر العربيّ، عبر التجربة الإنسانيّة وإملاءات البيئة. ولو تخلّصت الذاكرة من قيود الماضي، وتخلّصت من مكبّلات التمذهب والتصنع الراهن؛ لألهمت السَّجايا أصحابها بحورًا جديدة، بحيث يكون الشّعر مكتنزًا بالموسيقى، ولكن في غير نظام تقليديّ، إلا أنه حينما يَرْدُف ذلك حسٌّ نقديّ، لا يستسلم لعامل الطبع وحده، ينشأ التأسيس الفنّي والمعرفيّ لتيار جديد، وذلك ما نستشرفه في تجربة علاء عبدالهادي بعامّة، وفيما ندعوه لديه قصائد النَّثْرِيْلَة بخاصة.

الحواشي:

(١) انظر: سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مراجعة: علي جواد الطاهر (بغداد: دار المأمون، ١٩٩٣م)، ص١٦، ٢٤-٢٥، ٢٧٠، ٢٨٥.

(٢) انظر مثلاً: ص ص ٢٧٧، ٢٧٨.

(٣) انظر: م.ن، ص ٢٨٨.

(٤) انظر: عبدالله بن أحمد الفَيْفي، حداثة النص الشعريّ في المملكة العربيّة السعوديّة: قراءة في تحوّلات المشهد الإبداعيّ، (الرياض: النادي الأدبي، ٢٠٠٥م)، ص١٢٦.

(٥) انظر مثلاً: ص٢٨٣-٢٨٥.

(٦) انظر: خير الدين الزركلي، الأعلام (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٤م)، ٢: ١٨-١٩.

(٧) انظر مثلاً: إبراهيم خليل، مقدمة ديوان: هُدى، نادر، كذلك، (إربد: مطبعة البهجة، ٢٠٠١م)، ١٥.

(٨) ص ص ٢٠- ٢٣.

(٩) أحمد الشايب، الأسلوب: دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة، (مصر: مكتبة النهضة، ١٩٩٠م)، ص٨٢.

(١٠) بنية اللغة الشعريّة، ترجمة: محمّد الولي ومحمّد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٦م)، ص٥٢.

(١١) انظر: عبدالله بن أحمد الفَيْفي، حداثة النصّ الشّعري، ص١٣٩.

(١٢) مُهْمَل.. تَسْتَدِلُّونَ عَلَيْه بظل، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٧م).

(١٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١٤٥.

(١٤) انظر: بحثنا «النَّثْرِيْلَة: قراءة في البنية الإيقاعيّة لنماذج من (النثر-تفعيلة)»، مجلّة عجمان للدراسات والبحوث، عجمان. دولة الإمارات، ٢٠٠٨م، م٧، ع٢، ص ص ٤٢-٥٩.

(١٥) شَجن، (القاهرة: مركز الحضارة العربيّة، ٢٠٠٤م)، صفحة الإهداء.

(١٦) من حوار أجراه معه سمير درويش في (صحيفة «العرب» اللندنية، «عرب أون لاين»، بتاريخ ٥/٧/٢٠٠٥م).

(١٧) مجنون إلْسا، ترجمة: سامي الجندي (بيروت: دار الكلمة، ١٩٨١م)، ص ص١٤- ١٥.

(١٨) يسمِّي المسلمون ما في القرآن الكريم (فواصل) ؛ تنزيهًا له من التشبيه بـ(سجع الكُهان).

(١٩) انظر: عبدالله بن أحمد الفَيْفي، حداثة النصّ الشِّعري، ص٩٧.

(٢٠) للباحث دراسات عن هذا النوع، تدور أولاها حول نصّ (سقف الكفاية)، للشاعر الروائي السعودي محمّد حسن علوان، المنشور ٢٠٠٢، نُشرت على حلقات في صحيفة (الجزيرة)، بدءًا من العدد ١٠٩٦٩، الخميس ٤ شعبان ١٤٢٣هـ ١٠ أكتوبر ٢٠٠٢م، ودراسة أخرى حول نصّ (الحزام)، للشاعر الروائي السعودي أحمد أبي دهمان، المنشور ٢٠٠١م، عنوانها: (القصيدة - الرواية: تداخل الأجناس في بلاغيات النصّ المعاصر: الحزام لأبي دهمان نموذجًا)، شارك بها في المؤتمر الدولي الرابع للنقد الأدبي، البلاغة والدراسات البلاغية الجمعية المصرية للنقد الأدبي، القاهرة ١- ٥ نوفمبر ٢٠٠٦م، وثالثة بعنوان (الغيمة الكتابيّة: قراءة في تماهي الشعريّ بالسرديّ)، حول (الغيمة الرصاصية، لعلي الدميني)، شارك بها في مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر الذي عقده قسم اللغة العربية وآدابها بكليّة الآداب جامعة اليرموك، الأردن، في الفترة من الثلاثاء إلى الخميس ٢٢-٢٤ تموز/ يوليو ٢٠٠٨م الموافق ١٩-٢١ رجب ١٤٢٩هـ)، تحت شعار (تداخل الأنواع الأدبية). وستصدر تلك الدراسات في كتاب، بإذن الله.

(٢١) عبدالرحيم مراشدة، كتاب الأشياء والصمت (إربد: منشورات ملتقى إربد الثقافي، ٢٠٠٢م)، ص٢٦.

(٢٢) المصدر نفسه.

(٢٣) كذلك، ص٨١. وانظر ملاحظة ذلك من قبل: إبراهيم خليل، مقدمته لمجموعة (كذلك)، ص ص٢٦-٢٧.

(٢٤) للشاعرة ديوان تحت الطبع بعنوان (كذب العشاق ولو صدقوا).

(٢٥) للباحث تتبعٌ مستقلٌ للظاهرة في بحث بعنوان: «قصيدة النَّثْرِيْلَة: قراءة في قصيدة (النثر-تفعيلة)»، سبقت إليه الإشارة.

(٢٦) انظر: هُدى، نادر، كذلك، ص١٥.

(٢٧) أُنسي الحاج، الوليمة، (لندن: رياض الريس، ١٩٩٤م)، ص٧٩.

النص المسرحي العربي

ومتواليـــة مـــن الأسئلـــة

● غسان الجباعي
كاتب ومخرج مسرحي

هل يتجنب المخرجون العرب النصوص المسرحية العربية؟

لماذا يقبلون على النص الأجنبي المترجم، ويبتعدون عن نصوصنا المحلية، والتي يفترض أن تكون أقرب إلينا، وأكثر التصاقا وتعبيرا عن واقعنا الراهن، وإنساننا العربي المعاصر؟

طرح علينا مثل هذا السؤال برنامج (كاتب وموقف) الذي تبثه إذاعة دمشق.. ولقد ظننت - في البدء - ان الجواب بسيط سهل وواضح.. ولكن ما ان دخلت في تفاصيل وأعماق هذا الموضوع حتى اكتشفت كم هو شائك ومتشعب ومأساوي.. فقد نكأ جروحا.. وحرك شجونا فكرية وجمالية كنت أعتقد أنها نامت منذ زمن بعيد.. ولكن السؤال الصعب غالبا ما يولد متوالية من الأسئلة الأصعب.

فإذا كان النص العربي - كما قيل في حينه - نصا شعاراتيا دعائيا ومباشرا.. وإذا كان أقل خبرة وأهمية من النص الأجنبي: من حيث البنية الفنية والنفسية، ومن حيث المواضيع المطروحة، أو حرية طرح المواضيع، والممنوعات، والأساليب المتنوعة، والدراما، والشخصيات الحية الحرة، والحوار الذكي، والصراع المدروس المنطقي.

وإذا استطاع النص الأجنبي المترجم.. رغم فقدانه لكثير من الخصوصية والحيوية - جراء الترجمة - جذب المخرجين العرب، وتحريك خيالاتهم وعواطفهم.. فهل أسهم إخراج هذه المسرحيات في تأسيس أو بلورة، أو تطوير المسرح العربي، أو على الأقل النص المسرحي العربي..؟ وإذا كانت الترجمة/ الاطلاع على ثقافات الشعوب/ مطلبا حضاريا فهل يوجد فرق بين: الغاية من الترجمة في العصرين الأموي والعباسي، والعصر الحديث..؟ لماذا نشجع ترجمة النصوص الأجنبية أكثر من النص المحلي - من الناحية المادية على الأقل؟

ألم يكرس - كل ذلك - أشكالا وأنماط عرض، وذائقة غريبة عنا؟ (العلبة الإيطالية، الستارة، الديكور أو المكان، المقاعد..الخ) ألم يقم ذلك - بشكل مباشر أو غير مباشر - بنبذ وإقصاء أية إمكانية لخلق نمط محلي؟ ألم يؤكد لنا - مرة بعد أخرى - المثل القائل (ثوب الإعارة لا يدفىء).

لا شك أن المكتبة العربية قد اغتنت بهذه الترجمات. وأكاد أقول: إن المخرج المسرحي العربي مطمور بهذه الكنوز المترجمة.. ولا شك أيضا أن المكتبة العربية لا تخلو من النصوص العربية المهمة ولكنها - للأسف - قليلة جدا إن لم نقل إنها استثناءات أو طفرات لم يكتب لها التطور والتكاثر والانتشار.. وذلك لأسباب كثيرة تعرقل صيرورتها ووصولها إلى القارىء قبل وصولها إلى خشبات المسارح. وليس أهم هذه الأسباب/ حرية الكلمة/ كما يظن البعض - رغم أن ذلك مهم جدا - وإنما/ حرية المتكلم/ و/ حرية المستمع/ وهذا ما لن نتحدث عنه الآن.

والبحث - أي بحث علمي - لا يعبأ بالطفرات، وإنما بالظواهر العامة، إلا إذا كانت هذه الطفرات هي موضوع البحث وهدفه.

فهل شكل النص المسرحي العربي ظاهرة مكتملة الشخصية؟

هل للنص العربي هوية؟

هل استطاع هذا النص أن يكون شخصية مستقلة، وبالتالي هل قدم إضافة أو رافدا للمسرح العالمي؟

وإذا كانت الإجابة على كل هذه الأسئلة بالنفي، فالسؤال الأهم هو: لماذا؟

لا بد في البداية من الإشارة إلى أنه: إذا عجز النص المسرحي العربي عن تقديم ذاته وتحقيق مشروعه المعرفي، فيجب ألا نعجز نحن عن الإشارة وملامسة وتحليل الأسباب والعوامل التي حالت

دون ذلك. وخاصة إذا كانت هذه الأسباب وتلك العوامل عميقة، إشكالية، ومتعددة الجوانب: فكرية وجمالية وتاريخية وسياسية ــ اقتصادية.. الخ. وهي كلها عوامل موضوعية أحاطت وتحيط ـ ليس بالأدب والكتابة المسرحية فقط، وإنما بالإنسان العربي والذات العربية، والثقافة والتاريخ والجغرافيا، وبالمشروع العربي كله.

فمنذ النهضة العربية (الأولى) منذ الصرخة الأولى للاستعمار/ ها نحن عدنا يا صلاح الدين/ مرورا بالنهضة (الثانية) و(الثالثة).. بعشرات الثورات وملايين الشهداء ومختلف الأنظمة السياسية والانقلابات العسكرية.. وانتهاء بالنظام العالمي الجديد (العولمة).. وتطبيع أو (صناعة) العقل العربي تجري على قدم وساق: خطوة خطوة، وبنجاح وحزم كبيرين.

ولقد كان هذا الغليان السياسي يفرض جو الحماسة في الأدب ليس على الوطن العربي فقط، وإنما على الكرة الأرضية كلها: حروب عالمية، صراع أيديولوجي ضار، انقسامات عرقية ومذهبية وحزبية.. جعلت الأرض ترتجف بمن عليها من دول وقوميات وبشر.

وإذا ما استقرت الأوضاع في بعض المناطق (أوربا ـ أمريكا) ــ بعد الحرب الثانية ـ فإنها ـ وخاصة في وطننا العربي ـ ازدادت سوءا وتعقيدا، مما جعل الكاتب العربي يرزح تحت وطأة حمل لا يستطيع رفعه أو حتى زحزحته من مكانه ـ إلا بالصراخ، فتحول خطابه إلى خطابة، وراح يواجه ذاته والعالم بالشعارات الثورية الصادقة حينا والحالمة حينا آخر، والكاذبة في أغلب الأحيان.

وأصبح من السهل عليه أن يكون (برغيا) في عجلة أنظمة الشعارات وبوقا تستغله مختلف أنواع الأحزاب والجماعات والطوائف التي كانت بدورها مستعدة دائما لكيل شتى أنواع الشتائم والتهم لأعدائها: أصدقاء الأمس ـ ومختلف أنواع المديح لأصدقائها أعداء البارحة.

ومثل هذا المناخ لا يمكن أن يسمح ـ بالتأكيد ـ للمثقف العربي أن يلتقط أنفاسه، ويعبر عن رأيه الشخصي ـ الحقيقي ـ: عن همومه كإنسان، وعن رؤاه الفكرية والجمالية، والأهم من كل ذلك عن دخيلة نفسه ــ نفسنا ـ ومكنونه العاطفي والسيكولوجي.

فلا وقت لديه للعواطف. لا وقت لديه للحب، ولا وقت لديه لفهم وتحليل العقد النفسية، ولا وقت لديه لتأمل الجمال، لرصد علاقة الإنسان بالطبيعة وصراعه معها، لعلاقة الإنسان بالإنسان.. ولا وقت لديه للغوص في أعماق النفس البشرية، وسبر أغوارها وأسرارها.. أي أنه لم يكن لديه وقت للتأمل والتفكير: كيف يمكنه أن يكتب نصا مسرحيا حقيقيا؟ وكيف يجد الوقت ليكون ذاته، ويراقب الحياة، ويراكم الواقع، ويعيد إنتاجه في نص مسرحي؟

وكان يجد لكل ذلك ــ أو كانوا يجدون له ــ المبررات (الموضوعية) الكافية. والتنظيرات الأيديولوجية الناجعة، التي تبقيه بعيدا عن الحقيقة، حقيقته، وتكرسه بوقا ينفخ فيه ليصدر الأصوات التي يريدونها.

إن الكاتب العربي ـ في هذه المرحلة ـ لم يكن منتبها لخطابه (المضمون) كما أنه لم يكن منتبها لأدواته وأسلوبه الفني (الشكل) والأخطر من هذا وذاك، أنه لم يكن لديه وقت لينتبه. وهذا أمر طبيعي:

فنحن أمة عريقة لها تاريخها الموغل في القدم الذي خانها، أو ربما خذلها وتحاول الآن الانبعاث، وأول الانبعاث صراخ أو صرخة (قول أو خطاب..)

لقد استفقنا على مدافع نابليون الفرنسية، ونحتاج بعد هذا الدوي إلى لحظة صمت تستوعب الموقف. ولكن الدوي مازال مستمرا يتوالد منذ الربع الأخير من القرن الماضي وحتى الآن: فرنسيا وأمريكيا وبريطانيا وإسرائيليا.. بل ازداد عنفا وضراوة حتى أصاب معظمنا: إما بالدوار أو هستيريا الصراخ.

والغليان الفكري لا يكون موازيا أو مواكبا للغليان السياسي الوطني فحسب، وإنما يكون دائما في طليعته فاعلا ومنفعلا.. مقاتلا وقاتلا ومقتولا.

لذلك يجب ألا نخاف من صراخنا الذي كان، لأنه مخاضنا من جهة ولأنه سيتوقف عاجلا أم آجلا مخلفا حواليه خطابا جديدا.

ما يجب أن نخاف منه الآن ـ والآن بالتحديد ـ هو الاستمرار في هذا الخطاب.. يجب علينا ـ في نهاية المطاف ـ التخلص من حالة الانفعال والانتقال إلى حالة الفعل والفاعلية.. إلى حالة التفكير الهادىء المتمعن بالذات وبالمحيط ثم البدء بالإنجاب المثمر الخلاق.. خاصة وأن مجمل الظروف الدولية والإقليمية وكذلك العربية، قد تبدلت بشكل كبير.. تغيرت الأهداف وتغيرت معها الاستراتيجيات والتكتيكات اللازمة لتحقيقها، وسقطت شعارات كبيرة أو أفلست ووصلت إلى طريقها المسدود.. كما تطورت وبشكل مثير ومدهش، وسائل الاتصال السمعية والبصرية والجغرافية.

وأصبح العالم بلدا واحدا يمور بصراعات مختلفة النكهة وذات نزعة مسالمة، ولكنها في غاية الخطورة والزيف.. فالمستعمر القديم لا يبدل القنبلة الذرية بالغزو الاقتصادي وحسب، إنما يبدل هذا الغزو الاقتصادي بغزو العقول والنفوس.

هذا إذن ما كان من مصير النص المسرحي العربي من ناحية المضمون: نزعة لتحقيق الذات، يرافقها عجز كامل عن الوصول إلى ذلك، فسح المجال واسعا إلى كثير جدا من الجعجعة، وقليل جدا من الطحن.

أما إذا ألقينا نظرة على الشكل: التقنيات والأساليب والبنية الفنية للنص المسرحي العربي ـ فسوف نرى أن الأمر لم يكن أفضل حالا ولا مآلا.

ونحن لا نستطيع فصل مضمون العمل الأدبي عن شكله، ولن نسمح لأنفسنا فعل ذلك. إنما نود أن نتفحص المنظور الجمالي للنص العربي، ربطا بظروفه العامة، وبالمؤثرات المختلفة الأسلوبية والفكرية.. التي لعبت دورا في تسطيح هذا النص وعدم تطوره في العمق وعجزه عن بلوغ وحدته المتكاملة في الشكل وفي المضمون.

وبما أن مضمون أي عمل فني إبداعي ـ سواء اتفقنا أم اختلفنا ـ يلعب ـ إن لم نقل دورا قياديا، فعلى الأقل دورا حاسما في تحديد وبلورة شكل هذا العمل وفلسفته الجمالية.

وبما أن المبدع العربي كان مضطرا للتحزب، والانضواء تحت راية سياسية محددة، فقد انقاد بالضرورة إلى التحزب الفني أيضا: أي صناعة أشكال تتناسب مع هذه المضامين وتنسجم معها.. ومن جهة أخرى كان مضطرا لتبرير هذه الأشكال والتنظير لها والدفاع عنها تارة تحت راية الواقعية الاشتراكية ـ

الجدانوفية ـ وتارة أخرى تحت راية الواقعية السياسية والمسرح الملحمي/التعليمي ـ البريشتية ـ أو تحت راية التراثية والبحث عن ظواهر مسرحية عربية غير موجودة، أو راية الوجودية السارترية أو مسرح التسييس.. الخ.

وإذا كانت المدارس الأدبية ـ الغربية طبعا ـ والتي هي أصلا اتجاهات فكرية فلسفية، قد نمت وترعرعت ضمن سياق زمني تاريخي مضطرد ـ أي تراكمي ـ فإن المبدعين ـ وكذلك المفكرين العرب لم يكونوا أكثر من مرآة أو صدى ـ وفي أغلب الأحيان ـ صدى مشوَّشا ومشوِّشا لهذه المدارس والفلسفات الفكرية والجمالية.

فاضطراب الزمن، وعدم الاستقرار السياسي والفكري، والهجوم الثقافي الغربي، والصراعات العربية العربية المركبة.. لم تسمح للمبدع العربي بالتقاط أنفاسه، والتأمل المتأني الحر، والمراكمة، والحفر العميق للبحث عن هوية فنية، وإنجاز شكل فني مستقل للمسرحية العربية، يتجاوب مع، أو يستند إلى فلسفة عربية وعقل عربي، وقاعدة معرفية منجزة.. ومن أراد منهم خلق شكل فني خاص، ومتميز، وقع في مطب عزلة هذا الشكل عن جذوره الفلسفية الجمالية المفقودة. فالشكل الفني لا يصنع في الهواء منقطعا عن أرومته التاريخية. وهذا ما يؤكد مرة أخرى ـ ترابط الشكل الفني مع المضمون الفكري في العمل الإبداعي كما في الحياة.

وهكذا عندما يصبح المسرحي تابعا للسياسي، يبرز الخطاب الأيديولوجي كغاية في ذاته، على حساب كل العناصر الفنية المكونة للنص المسرحي.. فالحبكة والحال هذه (تفبرك) لخدمة الخطاب الأيديولوجي والموضوع يتم اختياره بإيحاء من الخطاب الأيديولوجي والصراع يقاد بواسطة الخطاب الأيديولوجي. والشخصيات تتحول كلها إلى شخصيات سالبة أو موجبة، سوداء أو بيضاء.. وهي إما شخصيات أبطال مناضلين أو خطباء محنكين، يلهبون حماس الجماهير، أو خونة مرتزقة متبجحين متآمرين على أمن الدولة أو سلامة الأمة أو خط الحزب.. وحتى وظيفة المسرح تتحول من حوار ذكي يقدم للناس المتعة المعرفية والجمالية في مكان جميل، إلى أستاذ قاس أخرق يحمل في يده عصا غليظة، والجماهير أمامه تلاميذ بلداء يتكتفون خلف مقاعدهم كي يتعلموا منه أبجدية الحياة، وكنه المعرفة، والطريق الصحيح والواضح إلى الثورة.

ومن المعروف ـ أو حتى النافل ـ القول: إن من أهم خصائص المسرح وبناء الشخصية المسرحية، أن تعيش وتتطور وتفكر وتصارع.. بمعزل عن الكاتب، وضمن شروطها الحياتية الخاصة بها: الزمانية والمكانية، الفكرية والاجتماعية والنفسية.. وأن الكتابة الحقة، حتى في الرواية أو القصة ـ التي تسمح لكاتبها بالتدخل في الحدث ووصف سلوك الشخصيات ـ هي فعلا (فن إخفاء المضمون) أو تغليفه، والسماح للقارىء أو المشاهد بمتعة كشفه من خلال التفاعل معه.

ولكن الكاتب الذي يستخدم المسرح منبرا للدعاية والتبشير. الكاتب الذي يظن، بل يثق بأنه يستطيع قلب العالم بواسطة مسرحية أو مقال أو قصيدة أو قصة.. لا يستطيع إنجاز مسرحية متعددة الأصوات والأفكار والأعماق والعواطف.. فالشخصيات ستتحدث وتفكر وتسلك وتتحرك بأمر منه.. وليس هذا فقط وإنما

ـ وخلافا لكل قوانين العالم الدرامية، منذ أرسطو وحتى يوجين يونيسكو ـ يتدخل الكاتب المسرحي ليلفت انتباهنا قسرا أو يدعونا بالقوة لاتخاذ موقف ما، ضاربا عرض الحائط، ليس بقوانين الدراما فقط، وإنما حتى بقوانين التغريب.. والأمثلة على ذلك كثيرة جدا ولا يمكن جدولتها، ابتداء من مسرحيات الرواد، مرورا بمسرحيات شوقي، وأباظة، وباكثير، الشعرية والنثرية ومسرحيات «توفيق الحكيم (غائبة الوعي) كما أشار هو في كتابه (عودة الوعي)» و(ألفريد فرج) سواء في مسرحياته الشعاراتية المباشرة مثل (زهرة من دم) أو التراثية مثل (علي جناح التبريزي وتابعه قفه) المأخوذة عن مسرحية برتولد بريشت (السيد بونتيلا وتابعه ماتى) أو حلاق بغداد المستمدة من التراث/ ألف ليلة وليلة/ والكاتب المغربي (محمد زفزاف) الذي وصل لدرجة جعل الممثل (علي) يهتف بشعارات فجة مثل (الموت لإسرائيل) (الموت لمؤيديها) (النصر للعرب..) ويطلب من الجمهور أن يكرر وراءه هذه الشعارات في مسرحيته (الكلب مقتول على الرصيف).. وغيرهم الكثير من الكتاب العرب، الياس زحلاوي، ممدوح عدوان، ميخائيل رومان، فرحان بلبل، بول شاؤول، وليد إخلاصي، علي سالم.. الذين حاولوا صادقين إنجاز نص مسرحي يتجاوز ذاته، وبذلوا وربما يبذلون الآن جهودا كبيرة وجادة لتحقيق هذه الغاية/ سعد الله ونوس/.. ولكن التبعية الطوعية للخطاب السياسي كانت واحدة من أهم الأسباب التي منعتهم من تحقيق ذلك.

قد يقول قائل: إن برتولد بريشت ومن قبله (بسكاتور) ومن بعدهما بيتر فايس، وسارتر، وشفارتس وغيرهم كثير من الكتاب الغربيين وخاصة (السوفييت) ـ كانوا أيضا كتابا دعائيين، ومبشرين مباشرين لفكرة أو فلسفة أو حزب محدد، وأننا نملك حق القول إنهم كانوا أساتذة لنا. وهذا صحيح، وحقيقي، ولكن الفرق كبير جدا مع ذلك: فبريشت ـ الألماني ـ الذي اعتمد في مشروعه المسرحي على الفلسفة الألمانية، والموروث المسرحي البعيد الجذور في الثقافة الألمانية والعالمية، وعلى مدرسة أدبية عرفت في ألمانيا/ الرومنسية ثم التعبيرية/ وأصبحت خاصة من خصائص الفن الألماني ـ استطاع ومنذ مسرحيته الأولى/ طبول في الليل/ وحتى مسرحيته الأخيرة/ مؤتمر ماسحي الأدمغة/ أن يؤسس ويبلور ويفلسف اتجاها مسرحيا ذا هوية قومية واضحة ـ من الناحيتين الفكرية والفنية ـ منطلقا من ألمانيا ومعتمدا على التراث الإنساني، ورابطا الفكر اليوناني (أرسطو) بالفكر الماركسي.. ليقدم للعالم مسرحا عرف باسمه /الملحمي التعليمي/ وفلسفة جمالية تنتمي إليه/ الأرغانون الصغير/.

وهذا لا يعني أبدا أن مسرحه هو الدواء المناسب بالنسبة لنا، بل يعني أن هذا الكاتب ـ الذي ذكرته نموذجا، والذي أثر ـ ربما ـ تأثيرا سلبيا على مسرحنا العربي، من حيث توجهه نحو الشعار ـ استطاع أن يؤسس وأن يطبع المسرح الألماني ـ وربما العالمي ـ بطابعه الخاص واستطاع أن ينجز منهجا مسرحيا ويضيف إلى حديقة المسرح العالمي شجرة مثمرة.

ويمكن أن ينسحب هذا القول، أيضا على سارتر الوجودي، وعلى صموئيل بيكيت العبثي وعلى مكسيم غوركي

الواقعي الاشتراكي.
ولا بد من الإشارة هنا إلى أن المسئولية لا تقع على عاتق الكاتب المسرحي فقط، وإنما على واقع موضوعي مرير تتشابك فيه مسئوليات الكاتب مع المخرج المسرحي مع مسئولية المؤسسات المسرحية والثقافية مع مسئولية الجمهور والسياسة الثقافية عامة.
فالمخرجون العرب ـــ سواء منهم الهواة، أم الدارسون في المعاهد والجامعات الأجنبية الشرقية منها والغربية ـ كانوا وما زالوا خاضعين لنفس الظروف والضغوط، ويمكن أن يقال عنهم أيضا ما قيل عن الكتاب. وربما لعبوا ـ أي المخرجون ـ دورا أكثر سلبية ـ سواء كان ذلك مقصودا أم عفويا ـ في تأخير إنجاز المشروع المسرحي العربي: فالهواة تنقصهم الخبرة الأكاديمية والدليل النظري.
والأكاديميون قادتهم الحماسة إلى التسرّع فراحوا يقفزون ـــ بل يطيرون ـ فوق الواقع ـ الموضوعي عامة والمسرحي بشكل خاص ـــ محاولين حرق المراحل ـ التاريخية ـ التي قطعها المسرح الغربي.
فالمواطن العربي ـ الذي مازال يعتبر المسرح فنا دخيلا ـ قد تقنعه مسرحية شعبية واقعية بسيطة في موضوعها، وفي حلولها الإخراجية ـــ البصرية ـ المأخوذة من البيئة المحلية.. ولكن المخرج الشاب المتحمس، الذي كان منذ شهور واقفا على خشبة /البولشوي/ أو /البرلين إنسامبل/ أو/الوست إند/ أو/برودواي/.. والذي ملأ رأسه حتى اليباس بنظريات ستانسلافسكي، وبريشت، وبيتر بروك، وتوماشيفسكي..بدأ بمسرح اللامعقول، والعبث، والمسرح النفسي.. وفي أفضل الحالات مسرح الأعماق والأفكار الكبرى: شكسبير تشيخوف ستراندبيرغ.. معتبرا ـ إذا أردنا سوء النية ـ مسرحية ليس لـ (هؤلاء الناس) أو راغبا ـــ إذا أردنا حسن النية ـــ تطوير (هؤلاء) عن طريق الصدمة، والتي تشبه إلى حد كبير صدمة مدافع نابليون.
والمواطن العربي أيضا، لعب دورا مهما في عزلة المسرحيين من خلال نبذة للمسرح، باعتباره بدعة أو كفرا أو انحلالا أخلاقيا.. أو في أفضل الحالات ـ شكلا دخيلا، وترويجا ذكيا لفنون الغرب. رغم أن معظمنا مخترق من قبل الغرب وخاصة في عصر / الدش/ الذي (يجبرنا) على مشاهدة أفلام خلاعية وحتى إباحية نستمتع بها سرا وعلنا ودون أي شعور بإهانة لكرامتنا القومية وإنسانيتنا.
وكان يمكن للمؤسسات والسياسات الثقافية ـ في هذه الحالة ـــ أن تلعب دورا حاسما في إزالة هذه العقبات، ورسم استراتيجية ثقافية تنير الدرب، وتنشر ثقافة مسرحية قادرة على رأب الصدع بين المسرح والناس. غير أن هذه الوزارات، ومديرياتها المسرحية، ومعاهدها، ومسابقاتها التشجيعية، ومهرجاناتها الاحتفالية.. قد تحولت كلها إما إلى متاحف بيروقراطية متكلسة بالقوانين العتيقة، أو إلى بالونات إعلامية ملونة ومتعددة الأشكال، تخدم غايات سياسية محددة ومعزولة.. فالحزب الذي كان مسيطرا على عقل وروح المثقف العربي باختياره ـ استلم السلطة وراح يعمل على تدجينه وقمعه وتحويله إلى بوق لها، ولكن هذه المرة بالقوة والإجبار، وإذا ما رفض إرادتها فمصيره التهميش أو الإسكات أو حتى التخوين والسجن

لـذلك فـإن المشروع المسرحي العـربي المتكامـل ـ نصـا وإخراجـا ـ هـو جزء لا ينفصـم من المشروع العـربي النهضـوي الشـامل:

مشروع إنجـاز الشخصيـة القـوميـة المستقلة، الفاعلة والمتفـاعلة مع الحضارة الإنسـانية والكـونيـة. وهذا ليـس مجرد كلام نظـري شعاراتى.. وإنما ـــ وبرغـم هذه اللوحة السوداء التي رسمناها للواقع العربي والمسرحـي ـ تعتبر حقـا مشروعا، وحلما قابلا للتحقيق رغم صعوبته وشدة تعقيده. وتجارب الشعوب التي استطاعت تحقيق أحـلامها أكبر دليل على ذلـك. ولو عدنا إلى تاريخ فـرنسا مثلا.. إلى نهضتها المسرحيـة ومحاكـم التفتيـش، وثـورة المقاصـل لاكتشفنا أن حلمنـا ليس بعيـدا جـدا، ولكنـه يحتـاج إلى كثير مـن العمـل والعرق والدم.

ولا بـأس في الختام مـن اقتباس فقـرة مما صرح بـه الكاتـب السوري سعـدالله ونوس لصحيفة تشرين بمناسبة اختياره لكتابة كلمة يوم المسرح العالمي من قبل اللجنة الدولية الدائمة للمسرح:

«لا أريد أن أبالـغ وأقول: إن المسرح هو الذي يمكـن أن ينقذ شعبـا أو أمة، لكننـي أعتقـد أنـه يمكن أن يلعـب دورا شـديـد الحيـوية والتميـز في بحـث الجماعة عـن لحمتها وحريتها، وإمكانية انفتاح الحوار بين أبنائهـا.. وهو المكان الـذي يوفـر لنا الحوار.. ومن نافل القول التذكير بأن أهم ما تعـانيه بلـدان كثيرة هو غيـاب الحوار وانعدامه..».

الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 380
1 مارس 2002

● إعداد: زينب رشيد

الكويت

النص المسرحي الكويتي في ثلاثة أبحاث

■ د. نديم معلا: الغربة في النص المسرحي الكويتي لا تقوم على صدام قوى اجتماعية ولا على قهر أو قمع سياسي.

■ د. إبراهيم غلوم: نصوص المسرح في الكويت أورثت لدينا شعورا متناقضا إزاء التراث.

■ أ. صدقي حطاب: الاتكاء على الاقتباس والترجمة في النص المسرحي الكويتي يعود إلى الأربعينيات.

ضمن فعاليات مهرجان القرين الثقافي الثامن، وفي إطار ندوة: «الأدب في الكويت خلال نصف قرن (1950 ـ 2000) قُدمت ثلاثة أبحاث حول النص المسرحي الكويتي، وهي:

ـ «قضية الغربة والاغتراب في النص المسرحي الكويتي» للباحث الدكتور: نديم معلا (سورية)، وعقب عليه الدكتور عبد الغفار مكاوي (مصر).

ـ «حضور التراث في النص المسرحي في الكويت: الأوهام والتناقضات» للباحث الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم (البحرين) وعقب عليه الأستاذ عبد العزيز السريع (الكويت).

ـ «نماذج من الترجمة والاقتباس في النص المسرحي الكويتي) للأستاذ صدقي حطاب (الأردن) وعقب عليه الدكتور أحمد عثمان (مصر).

يرى الدكتور نديم معلا في بحثه: أن الغربة في النص المسرحي الكويتي تنقسم إلى أربعة أنماط:

1- غربة المكان.

2- غربة الزمان.

3- الغربة الإنسانية.

4- غربة الآلة (الاغتراب).

فغربة المكان تعني المكان النقيض أو الجغرافيا النقيضة وهو ليس مجرد حيز أو مجال أو فضاء، لأنه محمل بدلالات ثقافية.

والغربة تأتي من تنافر الدلالات، وتعارض الأعراف والتقاليد، والمنظومة الأخلاقية، وقد عبرت مسرحية «ضاع الديك» للكاتب عبد العزيز السريع عن هذه الغربة.

أما غربة الزمان فتتجسد من خلال مسرحية «واحد اثنان ثلاثة أربعة..» لمؤلفيها: صقر الرشود وعبد العزيز السريع، حيث يتم فيها تقابل زمنين، الفجوة بينهما واسعة، وترصد حركة الشخصيات عبر هذه المواجهة أو المقابلة، ويكون الصراع بين الزمنين والشخصيات التي تسكنهما.

ويعالج الكاتب سليمان الحزامي موضوع (الغربة الإنسانية) في مسرحية «الطين» حيث تبدو أقسى أنواع الغربة تلك التي يعيشها الإنسان داخل أسرته أو وطنه، فهو لا يرحل من مكان إلى آخر، أو من مكان إلى آخر، أو من زمن إلى آخر وإنما الغربة تنمو وتؤسس داخله، ثم تصير سياجا يلتف حوله ويدفعه نحو الانكفاء على الذات.

كما يعالج الكاتب نفسه (غربة الآلة) في مسرحيته «مدينة بلا عقول» التي يبدو فيها الإنسان مستلبا أمام الآلة، وعبدا لها.

ويخلص الدكتور معلا من خلال بحثه إلى أن «الغربة في النص المسرحي الكويتي لا تقوم على صدام قوى اجتماعية (طبقية) ولا على قهر أو قمع سياسي. ولا تقارب وصفا اقتصاديا مأزوما، أو تشي بانفصام بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، وأما الاغتراب الناشئ عن تحويل الإنسان إلى آلة، فهو يعبّر عن نزعة كوسموبوليتية (كونية) همها الإنسان وهي حالة نادرة في النص المسرحي الكويتي، الذي شغله الواقع الكويتي بطيفه الاجتماعي، أولا وقبل كل شيء».

ويتوقف الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم في بحثه عند قضية «التراث وحضوره في النص المسرحي الكويتي: الأوهام والتناقضات»، فيناقش مفهوم التراث وتوظيفه وحضوره وتجلياته في النصوص من خلال العناوين التالية:

مقدمة.. تقليب الأوهام.

أولا: التراث ليس ماضيا.

ثانيا: التراث ليس أقنعة.

ثالثا: التراث ليس هوية متعلقة.

رابعا: التراث ليس إسقاطا.

■ أشكال حضور هيمنة التراث:

- حضور مسرحي أم حضور مضاد؟

- الحضور النمطي للتراث.

- حمد الرجيب، أحمد العدواني: الافتراضات المتناقضة للمهزلة.

- محمد النشمي، سعد الفرج،

سالم الفقعان: التراث ضدا للحياة
- الحضور التشاكلي للتراث.
- الحضور النسقي للتراث.
- الخاتمة: ويصل من خلالها إلى القول: أسئلة كثيرة يكفي أن تطرح دون أن يجاب عليها، لكي ندرك أن ما أنجزه النص المسرحي في الكويت والخليج عبر خمسة عقود (1950 - 2000)، لم يختبر الحد الأدنى من إمكانات المسرح في تحرير الماضي من الحاضر (الاستيهام) وتحرير الحاضر من الماضي (النسقية)، ولعل ما أنجزه كان مضادا ومتناقضا مع المسرح بوصفه عقلا جديدا لحياتنا المعاصرة، وليس بوصفه مستودعا لأفكارنا المستعصية على أن تحيا ولو بأمد جيل واحد فقط من أجيالنا.

وفي بحثه: (نماذج من الترجمة والاقتباس في النص المسرحي الكويتي) يسوق الأستاذ صدقي حطاب عددا من عناوين المسرحيات التي قدمت في الكويت معتمدة على الترجمة والاقتباس عن مسرحيات عربية أو أجنبية مثل: «مجنون ليلى» أحمد شوقي، و«سر الحاكم» لعلي أحمد باكثير، و(البخيل) لموليير، وأضرار التبغ» لتشيخوف ويعود الفضل في إخراج وتقديم تلك المسرحيات إلى رائد الحركة المسرحية في الكويت الأستاذ حمد الرجيب.

ويستعرض الكاتب ثلاثين عنوانا مسرحيا مترجما ومقتبسا عن مسرحيات عربية وأجنبية قدمت على مسارح الكويت مشيرا إلى تكويتها من خلال اللهجة المحلية.

الكاتب المسرحي والروائي السوري: وليد إخلاصي يهدي مختارات من أعماله إلى مكتبة رابطة الأدباء

● في زيارة ودية إلى مقر رابطة الأدباء قدم الكاتب وليد إخلاصي أحد عشر مجلدا من أعماله المختارة هدية إلى مكتبة الرابطة تقديرا منه لدور الرابطة الثقافي، ورغبة في وضع أعماله بين أيدي القراء في الكويت الشقيقة.

وقد أصدرت دار عطية للنشر والترجمة والتأليف (دمشق - بيروت) هذه المختارات التي جاءت على النحو التالي:

المجلد الأول (298 صفحة): بعنوان (حكايات الهدهد وروايات أخرى)، ويضم:

الأعمال الروائية: شتاء البحر اليابس - أحزان الرماد - حكايات الهدهد

المجلد الثاني: (404 صفحات): بعنوان (دار المتعة وروايات أخرى)، ويضم:

الأعمال الروائية: بيت الخالد - الحنظل الأليف - دار المتعة

المجلد الثالث: (384 صفحة): بعنوان (زهرة الصندل وروايات أخرى)، ويضم:

الأعمال الروائية: أحضان السيدة

الجميلة - موت الحلزون - هل رأيتهم يحلمون - الأعشاب السوداء - زهرة الصندل

المجلد الرابع (336 صفحة): بعنوان (باب الجمر ورواية أخرى)، ويضم: العملين الروائيين: ملحمة القتل الصغرى - باب الجمر

المجلد الخامس: (313 صفحة): بعنوان (الدهشة في العيون القاسية وقصص خرى)، ويضم:

المجموعات القصصية: قصص - دماء في الصبح الأغبر - زمن الهجرات القصيرة - الطين - الدهشة في العيون القاسية - التقرير - يا شجرة يا..

المجلد السادس (384 صفحة): بعنوان (خان الورد وقصص أخرى)، ويضم:

المجموعات القصصية: الأعشاب السوداء - خان الورد - ما حدث لعنترة - الحياة والغربة وما إليها

المجلد السابع: (430 صفحة): بعنوان (السماح على إيقاع الجيرك ومسرحيات أخرى)، ويضم:

النصوص المسرحية: الصراط - سهرة ديمقراطية على الخشبة - السماح على إيقاع الجيرك - من يقتل الأرملة - عجبا إنهم يتفرجون - هذا النهر المجنون

المجلد الثامن: (354 صفحة): بعنوان (أوديب ومسرحيات أخرى)، ويضم::

النصوص المسرحية: أوديب: - أنشودة الحديقة - رسالة التحقيق والتحقق - قريبا من ساحة الإعدام - من يسمع الصمت - إيقاع بلا نهاية - ليلة العمر القادم.

المجلد التاسع: (397 صفحة): بعنوان (مقام إبراهيم وصفية ومسرحيات أخرى)، ويضم:

النصوص المسرحية: كيف تصعد دون أن تقع - إطلاق النار من الخلف - فرح شرقي - مقام إبراهيم وصفية - القدر يحك رأسه - الديب.

المجلد العاشر: (378 صفحة): بعنوان (ورود حمراء للشعر الأبيض)، ويضم:

النصوص المسرحية: قطعة وطن على شاطئ قديم - طبول الإعدام العشرة - المتعة ا - لقمة - الزقوم سبدلا - صرعة العندليب - اللغو - طفولة جثة - التبادل - الليلة العلمية - حدث في يوم المسرح - ورود حمراء للشعر الأبيض - البكاء في ضوء القمر - مرثية للطير الغائب - الثرثرة - الثعبان - القرد - الصياد والفريسة.

المجلد الحادي عشر: (424 صفحة): بعنوان (موجات نقدية ولقاءات)، ويضم: نماذج من الحوارات واللقاءات المختلفة.

الأصاليون يكشرون عن أنيابهم للحداثيين ومسرح الشباب يفضح الوحشية اليهودية

القاهرة: محمد الحمامصي

أيام القاهرة ولياليها الثقافية لا تخلو من مؤتمر أو ندوة أو ملتقى أو أمسية تقام في ظل المؤسسات

الرسمية الثقافية أو خارجها، وعلى الرغم من ذلك تبدو الحركة الثقافية ومنذ فترة غير قصيرة في حالة ركود، حيث إن أغلب - إن لم يكن معظم - هذه الفعاليات تبدأ وتنتهي دون أن تحرك شيئا أو تثير انتباها إذ تشكل الندوات الخاصة بالمؤسسات الرسمية نوعا من تسديد الخانات وبنود الميزانيات، أما ندوات الأفراد والتجمعات الثقافية فتسودها الشللية والمجاملات، الأمر الذي ينعكس الآن وبشكل كبير على حركة الإبداع التي لم تعد تقدم الكثير من الكتابات الجيدة، وكذلك الحركة النقدية التي لم يعد يلتفت إلى آرائها جمهور المقيمين والمهتمين، وقد ظهر ذلك واضحا في الفترة الأخيرة وبعد الانقسام الذي شهدته الحركة عقب قضيتي رواية (وليمة لأعشاب البحر) للكاتب السوري حيدر حيدر، وروايات (أبناء الخطأ الرومانسي) لياسر شعبان، و(أحلام محرمة) لمحمود حامد، و(قبل وبعد) لتوفيق عبد الرحمن.. هذه الرؤية بحاجة إلى دراسة طويلة تقرأ هذه الحركة من جوانبها ومستوياتها المختلفة، لكن بشكل عام يمكن القول إن أحوالها باتت محزنة.. وهذه الندوة / المناظرة التي أقامها (منتدى المثقف العربي) الذي يرعاه الشاعر اليمني عبد الله الشميري بين أنصار الحداثة وأنصار الأصالة في الأدب العربي، تكشف عن بعد خطير وصلت إليه الحركة الثقافية المصرية، حتى لو رأى البعض ما يخالف وجهة النظر هذه، فأن تبدأ الندوة بكلمة للناقد عزازي علي عزازي يقول فيها (نحن نحاول إرساء قيمة ثقافية كبرى لتحقيق الديمقراطية التي لا تسمح بتطابق الآراء) طالبا من الناقد د. صلاح فضل تعريف الحداثة حتى لا تلتبس المفاهيم وتعم فوضى المصطلحات، لتدور بعد ذلك معركة ينفي فيها كل طرف (الحداثيون: د. صلاح فضل - إدوارد الخراط - عبد المنعم رمضان) الطرف الآخر (د. كمال نشأت - د. جابر قميحة - محمد التهامي) ويسخر من آرائه، حتى ليعتبر الشاعر محمد التهامي أن ما يحدث بافتعال مثل هذه المعارك بمثابة الإثم في حق الشعر الذي يعاني في رأيه من أزمة شديدة، فهل هذا يعني إلا وجود فجوة كبيرة تعاني منها الثقافة العصرية.

يقول د. صلاح فضل: إن مفهوم الحداثة يرتكز على التمسك بالتراث، فبعد أن نهضم هذا التراث نستطيع تجديده وتطويره بأشكال وأنماط لم تكن معروفة من قبل، وقد يرفع بعض الحداثيين مفهوم القطيعة لكنه لا يعني الانسلاخ من المعارف القديمة. ويشير إلى أن الخلافات منذ بداية القرن العشرين بين السلفيين الذين يتصورون أنهم حراس الفكر وبين المجددين المبدعين انتهت تاريخيا بانتصار موجات التجديد، مؤكدا على أن أحدا لا يستطيع أن يدعو إلى قطع الصلة بالجذور القديمة.

وعلى الجانب الآخر الرافض

للحداثة يرى الشاعر د. كمال نشأت أن الكتابات الشعرية الآن خارج السياق التطوري لحركة الشعر العربي، بل ودخيلة عليه، وقال: لقد أنكر د. فضل أن الحداثيين لا يعترفون بالتراث، والحق أنهم لا يعترفون بالفعل به والدليل على ذلك النصوص الشعرية لهم وقد كشفت عن ذلك بالتفصيل في كتابي (شعر الحداثة في مصر.. الابتداءات والانحرافات).. وأضاف أن القضية ليست اختلافا في المصطلح بقدر ما هي اختلاف حول أدب يخالف كل ما قبله والحداثيين لا يعترفون بالتراث، ووصف د. كمال نشأت بعض النصوص الحداثية أنها تكتب بلغة العفاريت، بل وحرض جمهور الحاضرين على السخرية منها حيث ألقى بعض المقاطع لعدد من الشعراء.

وردا على ذلك أكد الكاتب والناقد إدوارد الخراط أن الحداثة قيمة فنية مرادفة للأصالة كقيمة لا تزال باقية في شعر أبي نواس الذي يمتزج الوعي الحسي عنده بما يتجاوزه وكتابات الصوفية الكبار مثل ابن الفارض والنفري.. ومن جانبه وبعد أن تأكد من أن الحوار وصل بعدائه للحداثة إلى حد صعب قرر الشاعر عبد المنعم رمضان إلقاء قصيدة.

القدس بين السيناريوهات العربية والإسرائيلية

في الندوة التي أقامتها مؤخرا لجنة العلوم السياسية في المجلس الأعلى للثقافة برئاسة مقررها د. علي الدين هلال وزير الشباب والرياضة تحدث فيها كل من د. أحمد صدقي الدجاني ود. عبد الله الأشعل ود. طاهر شاش. كشف د. الدجاني عن أن خطة رئيس الوزراء الإسرائيلي آريل شارون نحو القدس تعتمد على عدم الانسحاب من القدس واتخاذها عاصمة لإسرائيل، وأنه يعتمد في تحركه السياسي على عدم توافر احتمالات التوصل لتسوية بسبب التصلب الإسرائيلي حول قضيتي القدس وعودة اللاجئين، ومن ثم التطلع إلى اتفاقيات جزئية وزيادة التجهيز اليهودي مع إمكانية إجراء تعديلات طفيفة على مضمون هذه الخطة لمصلحة تنفيذ غالبيتها لتتوافق مع أطروحات حزب العمل التي صدرت في ورقة عن الحزب في أول نوفمبر 1995 وأطروحات الليكود التي طرحها بيجن في كتاب (مكان بين الأمم) وكذلك أفكار الأحزاب الدينية الأخرى المشاركة في الحكومة ومنها شاس، هذا فضلا عن التأثر برؤية الرئيس بوش للتسوية في مسألة القدس.

وأضاف الدجاني أن رؤية السلطة الفلسطينية تتمثل في استمرار الانتفاضة وحشد التأييد السياسي العربي والإسلامي والدولي لتحسين العروض المطروحة من قبل الجانبين الإسرائيلي والأمريكي.

في حين أشار د. طاهر شاش إلى أن اليهود نجحوا في إقناع العالم

بأسره أن القدس يهودية منذ آلاف السنين وأنهم لم ينسوها أبدا إلى أن عادوا إليها.. وأكد أن اليهود يعملون وفق تخطيط دقيق لابتلاع القدس الشرقية وفرض الموقف الإسرائيلي على العرب والعالم كله..

رؤية بانورامية للوحشية اليهودية

وبعيدا عن الرؤية السياسية لمعالجة الأوضاع الراهنة في الأراضي المختلفة في فلسطين والوحشية اليهودية البشعة في التعامل مع الفلسطينيين العزل، عالج العرض المسرحي (رطل لحم) الذي قدم على خشبة مسرح الشباب في القاهرة، وهو من تأليف الكاتب المسرحي والناقد الراحل د. إبراهيم حمادة، الشخصية اليهودية بأبعادها المختلفة النفسية والعصابية والفكرية والتطلعية، وذلك من خلال رؤية فنية متميزة جسدها مجموعة من شباب الممثلين، وأخرجها المخرج إيمان الصيرفي.

العرض يدين الشخصية اليهودية فاضحا ما تحمله من غل وحقد وتدليس، وكاشفا عن ملامحها العدوانية وسمومها الخبيثة، موضحا أن الطاقة الإيمانية التي تملأ قلوب أطفال الحجارة تمثل رعبا للجانب اليهودي، لكنه ليس بالرعب الكافي لردعها، وتساءل العرض في صرخة مدوية إلى متى السكوت على إسرائيل وعبثها بمقدرات الشعب الفلسطيني مطالبا بالبحث عن أساليب جديدة لمواجهتها.

وقد لجأ المخرج إيمان الصيرفي إلى استخدام المادة الفيلمية والشرائح السينمائية التي تكشف فظاعة اليهود وممارساتهم الوحشية ضد الفلسطينيين العزل، كما جاءت الخلفية على خشبة المسرح لتشكيل رؤية بانورامية للوحشية الإسرائيلية حيث مثلت شبكة من النسيج العنكبوتي تتدلى منها أشلاء الأجزاء الممزقة والنجمة اليهودية الثلاثية.

مختارات جديدة بالعربية لماركيث

تضم هذه المختارات (مختارات قصصية 1947 ـ 1992) للكاتب العالمي جابريل جارثيا ماركيث، ترجمة وتقديم علي إبراهيم علي ومراجعة د. صلاح فضل، اثنتي عشرة قصة قصيرة، ثلاث منها ما تنسب للمجموعة الأولى: (عينا كلب أزرق)، و(الإذعان الثالث)، و(ليلة طيور الكروان)، وثلاث أخرى تنسب إلى المجموعة القصصية الثانية وهي (قيلولة الثلاثاء) التي يعتبرها ماركيث أفضل قصصه القصيرة على الإطلاق، و(الأمسية المدهشة التي قضاها بلتثار)، و(جنازة الأم الكبرى).. أما المجموعة الثالثة فقد اختار منها المترجم قصتين: (الموت الدائم فيما وراء الحب)، و(الحكاية العجيبة والحزينة لطيبة القلب إيرينديدا وجدتها قاسية).. أما القصص

الأربع الأخرى فقد جاءت من مجموعته القصصية (اثنتا عشرة قصة في ترحال) على اعتبار أنها جزء من نسيج فكر فيه المترجم بعناية، وحاول أن تكون هناك بعض الروابط بين قصص المختارات التي تدور حول رؤية ماركيث - أو لو شئنا الدقة الراوي - للثقافة الأوروبية واعتمادها الكامل على العقل.

وتعكس المختارات تناغما عجيبا بين عناصر الواقع سواء الممكنة الحدوث أو المستعصية.. وتناغما عجيبا فيه بساطة مثيرة بين تأثير الثقافة الإسبانية والأوروبية والثقافية المحلية وزهضمها كلها وإخراج عمل ينطق بأصالة الإبداع الذي هو السر الأساسي - بالإضافة إلى عناصر أخرى - في تلك الشهرة التي طبقت الآفاق والتي استحقها عن جدارة ماركيث إلى جوار كتاب آخرين من أبناء أمريكا اللاتينية.

الكويت

البيان_الكويتية
العدد رقم 478
1 مايو 2010



النص المسرحي بين رسوخ التقليد و تيه التجديد

بقلم: د. صوفيا عباس *

لم تتوقف حركة الإنسان عبر تاريخه عن السعي الدؤوب نحو كشف كل مستحدث أملا في تطوير حياته على المستويين الفكري و المادي. و من ثم ظل التجريب صنواً لكل مراحل التطور البشري و إبداعاته في كافة مناحي الحياة. و المسرح بحكم كونه أحد هذه الإبداعات لم يكن بمعزل عن ذلك التوجه منذ نشأته. وتركز هذه الدراسة على عنصر حيوي من عناصر العملية المسرحية وهو النص المسرحي الذي خضع بدوره للعديد من المتغيرات طوال مسيرته الحياتية . على أنه يجب ألا يغيب عن أذهاننا و نحن نناقش موضوع النص المسرحي أنه إذا كان هناك ثمة أزمة يعاني منها النص فإنما هي جزء من أزمة ثقافية عامة و ما يعانيه النص المسرحي هو جزء من كل متوجع. و لعل صعوبة الحديث عن النص المسرحي أنها تعني الحديث عن المسرح بكل تاريخه ماضياً وحاضراً ومستقبلاً بل واتجاهات وتنويعات وتحديات وسط خضم هائل من التيارات الثقافية و الايديولوجية المتلاحقة والمتباينة والمتضاربة.

لم يكن المسرح طوال تاريخه إلا نصاً مسرحياً يؤديه أشخاص يعرفون فنون الأداء وظل النص هو بطل العرض و تقديمه هو غاية إنشاء المسرح، و كان ارتفاع شأن المخرج يعني بالضرورة ارتفاع شأن النص و تبارى المخرجون في اختيار النصوص القوية يعبرون من خلالها عن رؤاهم و يثبتون بها مدى مهاراتهم في التناول الفني. حتى في مسرح العبث الذي حفلت نصوصه بغرائب الحوارات ظل النص المسرحي يتحكم بشكل أو بآخر في العمل كله. و ما كانت غرابته سوى رسالة يحاول الكتاب توصيلها أن اللغة باتت عاجزة عن التوصيل في عالم يشعر أفراده فيه بالاغتراب

* أكاديمية في المسرح من مصر



و العزلة. وربما يرجع الاهتمام الآن بإعادة هيمنة النص على العمل المسرحي (سلطة النص) بسبب ما يتعرض له من اتهامات بإعاقة الإبداع المسرحي و أن الكلمة المتعددة الدلالات في داخل النص باتت مشتتة للمعنى الذي يبتغيه المخرج. و كان ذلك التوجه نحو تقويض سلطة النص إيذاناً بظهور فلسفات ونظريات تنادي بنفي ما هو سائد و مستقر و مكرر في حياتنا الثقافية و هو أمر لن يتحقق ما لم ننحِ كلمة الحبكة لنضع بدلاً منها صيغة الحَبكة التي لا تستسلم لحقائق سابقة الإعداد.

و بداية لا بد وأن نتفق على أن النص المسرحي هو نص أدبي كتب ليمثل، أي أننا أمام ثنائية ملزمة لا غنى لأي طرف منها عن الآخر و أن أي إخلال بهذه الثنائية يخل بالشكل المتكامل للعمل المسرحي. و هو مرتبط كذلك على مستوى أكثر دقة باللغة التي نعني بها تلك العملية المرتبة التي تحتوي على نوع من الأصوات و تمثل الأداة التي يمكن استخدامها لنترجم من خلالها ما في داخلنا من أفكار يحولها هذا البناء اللغوي إلى حالة لفظية يلتحم فيها الصوت مع الكلمة فيتولد شيئاً إعجازياً. و من أجل فهم أزمة النص لابد من المرور سريعاً على مراحل تطوره و هو في كل مرحلة قد خضع للعديد من المتغيرات التي أضافت إليه و لم تنتقص منه:

النص في العصر الفرعوني

ونحن هنا بالطبع لسنا بصدد الحديث في قضية خلافية تتعلق بوجود مسرح الفرعوني من عدمه و لكن الثابت أنه وجد نص فرعوني و له مواصفات تشي عن كونه نصاً مسرحياً و يحتوي على عناصر متفق عليها مثل الحوار و المونولوج الذي يقدمه الكاهن الذي يقوم بدور الراوي كما يحتوي النص على فصول و فواصل و يتضمن عنصر الصراع بين الخير و الشر طبقاً للعقيدة المصرية القديمة كما لم يفت النص الفرعوني تضمينه تخريجات أو تلميحات لبعض القضايا السياسية أو الدينية.كما لم يعدم المسرح الفرعوني الطرف الثاني من المتلازمة (النص و العرض) فكان يسير الموكب المسرحي إلى نقطة بعينها ينتقل بعدها إلى داخل المعبد حيث يستكمل العرض في وجود الملك و الكهنة..

النص اليوناني

مر بمراحل متعددة بعد انطلاق المسرحية من الرقصات الديثرامبية والتراجيديا الغنائية و كانت انطلاقته الحقيقية حين تحول السرد فيه إلى الحوار تمهيداً لدخوله مرحلة ميلاد المسرحية العظيمة التي لم يعد النص فيها ملزماً بالتوجه الديني (احتفالات الإله ديونيسيوس) كما كان الحال في البداية و إنما أصبح النص المسرحي أداة لمعالجة الموضوعات السياسية و الاجتماعية و حمل النص بـرؤى فلسفية و ثقافية كبرى و ذلك في أطر شعرية و بلاغية استوجبت

النص المسرحي هو نص أدبي كتب ليمثل، أي أننا أمام ثنائية ملزمة لا غنى لأي طرف منها عن الآخر.

طرح الإنتاج كله للمباريات و المساجلات الفنية في داخل هذه المهرجانات. و يذكر للجمهور الأثيني حساً نقدياً عالياً إزاء هذه النصوص فكان يذهب للمسرح في أحيان كثيرة للاستمتاع بالجمال اللغوي و البلاغة الشعرية التي تميز هذا الشاعر أو ذاك.و قد حمل الشعراء اليونان الأول نصوصهم المسرحية قناعاتهم الدينية فهاهو ايسخيلوس يعلي من شأن المشيئة الإلهية و يعقبه سوفوكليس بإبراز الإرادة الإنسانية و طرح نماذج إنسانية تتفوق على بشريتها في قوة الإرادة (أوديب) و يتبعهما يوريبيديس فنراه يقدم نماذج تحمل مشكلات في حجم الإنسان الطبيعي ليعرض لنا صورة قريبة من الواقع المعيش.

النص الروماني

تمتد خطوط النص اليوناني و تضاف رؤى جديدة فردية و يهتم النص الروماني بالوزن الساتيري الذي يعتمد على الضغط على مخارج الألفاظ و تظهر أسماء كتاب كبار مثل اينيوس و هوراس و سينيكا. غير أنه قد ظهر عنصر جديد كان له أثر سلبي على مجريات النص المسرح فقد عرف الرومان فنون الأداء الحركي (المايم) و ربما كانت هذه الفنون الأدائية هي أول الضربات التي تلقاها على استحياء النص المسرحي لاسيما و قد اقترينا من ظهور المسيحية ثم انتشارها و إعلانها ديانة رسمية و وضع ضوابط كنسية صارمة على الممثلين و المسرحيين ليشهد النص المسرحي حالة من الأفول النسبي في فترة العصور الوسطى.

اتخذت الكنيسة موقفاً معادياً من المسرح على وجه الإجمال فقد كانت تخشى انشغال الناس بالعروض عن الامتثال لتعاليم العقيدة الجديدة لاسيما و أن الفنون الأدائية تحللت كثيرا من النص المتقن و اعتمدت على الأكروبات و الحركات الجسدية المضحكة وبقايا المسرح الروماني الذي وصل إلى مرحلة من الفحش و الابتذال أوجب معه هذه الوقفة الصارمة من رجال الدين. و من ثم قدم الأب "ترتوليان" في كتابه "المنظورات" رؤية تقوم على معاداة فنون الفرجة مشيراً إلى تردي الوضع المسرحي و طالب بإعادة النظر في طرح صيغة جديدة للنص المسرحي تقدم من خلالها صوراً للفضيلة و دعوة لمكارم الأخلاق من خلال استعراض قصص من كفاح السيد المسيح. و كأن الأب ترتوليان و هو يرفض تردي حال المسرح من جهة إنما كان يسعى لتطويره من جهة أخرى، و إذا بالمسرح في صورته الجديدة يصبح موضع احترام الكنيسة و عنايتها حتى صدرت في أواخر القرن الرابع الميلادي

الأوامر الكنسية بجعل النص المسرحي في خدمة العقيدة معتمداً على التعاليم الدينية و الأهداف العليا للمسيحية و تصبح الشعائر الدينية هي الأساس الذي تقوم عليه النصوص. انطلاقاً من رغبة رجال الدين في جعل المسرح مصدر حيوي لجذب رعايا الكنيسة و تبصيرهم بالرذائل والشرور وتوصيل مفاهيم دينية لمن يجهل لغة الكتاب وتتخذ من نصوص الكتاب المقدس مادة درامية لها فدار النص المسرحي في فلك العقيدة الأمر الذي دفع بالمسرح إلى داخل الكنيسة.

غير أن الوضع لم يستقر على هذا الحال فقد تمرد المسرح على الجانب العقيدي فبدأت المصطلحات العامية تتسرب إليه بسبب تزايد أعداد المشاهدين و تداخلت مسرحيات الأسرار مع مشاهد الحياة اليومية مما أعطى النص حيوية كبيرة و إن ظل أسير الرؤية الدينية.

النهضة و النص المسرحي

شهدت مرحلة النهضة إعادة إحياء العلوم والمعارف العقلية وازداد الاهتمام بالفنون التشكيلية و بدأ الاستبعاد المتعمد للنص الديني تمهيداً لظهور الكلاسيكية الجديدة. كما شهدت موقفاً نقدياً يرتكز على الاهتمام المفرط والعناية الفائقة بكتاب أرسطو "فن الشعر"(البويتيكا) الذي وضع قواعد الدراما الكلاسيكية خاصة الالتزام بالوحدات الثلاثة التي قررها أرسطو. و في إيطاليا بالتحديد ظهر أثر الخطابة و البلاغة واضحاً

شهد القرن الثامن عشر بالتحديد تغييراً واضحاً في شكل النص المسرحي ليواكب ظهور الطبقة الوسطى فظهر الميل نحو الكتابة التقريرية التي تعرض الوقائع بشكل مباشر.

الأمر الذي انعكس على الكتابة المسرحية في صورة العناية البالغة بالنص لغويا وبلاغياً.

ومع كل هذه الحركات المتماوجة في النص المسرحي ظل الأداء الجسدي في أضيق الحدود وظلت تجربة المسرح أدبية صرفة ارتفعت فيها قيمة النص و الشعر إلى الدرجة التي قوضت سلطة الممثل في التعبير الحركي لجسده. لذلك كان من الطبيعي أن يبحث الممثل عن طاقة للتحرر من كبح النص لقدراته الإبداعية و إطلاق طاقته التعبيرية، فكانت صيغة الكوميديا المرتجلة في فرنسا هي الأقدر على دفع الممثل إلى تجويد مهاراته الصوتية و الجسدية فساعد ذلك في رفع قيمة تقنية الممثل إلى درجاتها القصوى و قلصت بالتبعية دور المؤلف و من ثم دور النص.

شهد القرن الثامن عشر بالتحديد تغييراً واضحاً في شكل النص المسرحي ليواكب ظهور الطبقة الوسطى فظهر الميل نحو الكتابة التقريرية التي تعرض الوقائع بشكل مباشر. و في القرن التاسع عشر

مع مطلع القرن العشرين لاحت نذر الحرب العالمية الأولى وبسبب اندلاعها سادت العالم أزمة فقد معها المثقفون و أصحاب الفن و الأدب ثقتهم في العقل الواعي و مدى قدرته على قيادة البشرية بسلام.

بدأت إرهاصات استغلال النص المسرحي للترويج لقضايا فلسفية و إصلاحية الأمر الذي مهد لوصول إبسن الذي جسد لنا المضمون الاجتماعي الجاد (بيت دمية) و كذلك برنارد شو الذي قدم في مسرحياته مشكلات اجتماعية يسخر فيها من التقاليد و يقدم فيها أبطالاً يكافحون وراء أهداف كبرى فكان أقرب للمصلح الاجتماعي منه إلى الكاتب المسرحي.

ومع مطلع القرن العشرين لاحت نذر الحرب العالمية الأولى وبسبب اندلاعها سادت العالم أزمة فقد معها المثقفون و أصحاب الفن و الأدب ثقتهم في العقل الواعي و مدى قدرته على قيادة البشرية بسلام. و باندلاع الحرب العالمية الثانية تفاقمت أزمة الضمير العالمي ليدرك الإنسان أنه و على الرغم من تحضره فهو أكثر قسوة و وحشية من الإنسان البدائي. و من هذا المنعطف الخطير ولدت الحركات الجديدة في المسرح التي سخرت من كل أنواع الرسوخ التقليدي التي سادت النص المسرحي فكيف يمكن أن تقدم مسرحاً نظامياً في عالم فقد أبسط أشكال النظام! و تلقى النص المسرحي ضربة موجعة في بنائه الدرامي و بات الميل واضحاً نحو التجريب و البعد عن التقسيم الصارم للمشاهد و الفصول و فتح المجال للتنوع في الكتابة في كل اتجاه. و إذا بالمسرح الذي يتسيده المؤلف و يهيمن عليه النص المسرحي يفقد بريقه و يحل محله شكل جديد للمسرح عرف اصطلاحاً بمسرح الميتالغة و من هذه اللحظة يبدأ النص رحلته في التيه. ومسرح الميتالغة هو شكل من الأداء ينفي عن قصد النص المسرحي و لا يعترف بإبداع اللغة أو قدرة الكاتب على تصور ما يمكن أن يكون عليه التجسيد العملي على الخشبة.

وانطلق التجريب بخطة سابقة الإعداد أن النص المسرحي عدو يجب هدمه فتدمير الثوابت كان هدفاً وكان النص أحد هذه الثوابت و سار التجريب في طريق معاكسة لعلاقة الكلمة مع المسرح . والمخرج نفسه بات ملزماً بالقيام بهذا التدمير النصي لأنه لو أبقى عليه لكان لزاماً عليه أن يحرك ممثليه حركة طبيعية و هو الأمر الذي يعيد الكاتب المؤلف لمكانه الطبيعي ومن ثم النص بالتبعية. ولم يقف المسرح الحديث عند حد استبدال الكلمة بالحركة وإنما

استبدلت بالإضاءة فيما يعرف بالسرد البصري. و استبدل الممثلون بالعرائس و غيرها من الوسائط و ظهرت مسميات متعددة من العرض مثل المسرح الصامت و الراقص والتبيري والضوئي و الطقسي ومسرح الصورة ومسرح الأقنعة و غيرها. كما اتبع تقنيات معينة تعتمد على تجزئة الأحداث وغياب الخط السردي وعدم تحديد الزمان والمكان وتعدد وتداخل الأصوات و التأكيد على عجز اللغة عن التعبير.

النص الأدبي هو الإبداع الطامح إلى صورة الخلق الحركي، و النص المسرحي على قدر ما تصبح إساءة له إذا ظل حبيس السطور يصبح أكثر تعاسة حين يجسد و لايستطيع طاقة التوصيل اللازمة. إن كل محاولة بالنص إلى منفى اختياري أو التحول من اللغة إلى ما وراء اللغة هو ضرب من الفعل الشاذ لأن اللغة هي وسيلة تواصل المسرح الجوهرية. و اللغة تشير إلى مرحلة متحضرة من تاريخ البشرية فهل نتنازل عنها طوعية لحساب الصرخات والهمهمات و الحركات الجسدية و الإيقاعية لتتسيد موقفنا الثقافي و المسرحي! ثم لماذا لا ننادي بصورة تكاملية للمسرح تعتمد على قيمة الكلمة و وظيفتها الاجتماعية و الوجدانية؟ دون إغفال لقيمة العناصر الشكلية التي تشكل عناصر العرض المسرحي إنطلاقا من شعور المسرحي

اللغة تشير إلى مرحلة متحضرة من تاريخ البشرية فهل نتنازل عنها طوعية لحساب الصرخات والهمهمات و الحركات الجسدية و الإيقاعية لتتسيد موقفنا الثقافي و المسرحي! ثم لماذا لا ننادي بصورة تكاملية للمسرح تعتمد على قيمة الكلمة و وظيفتها الاجتماعية و الوجدانية؟

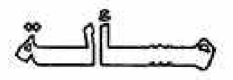
بالمسئولية الفكرية بدلا من الانسياق وراء مغامرات مسرحية قد لا تأتي في معظم الأحيان بالنتائج المرجوة بل تقف عن حدود كونها تفجير لطاقة إبداعية تحدث حالة من التفريج أو التطهير الذاتي ترتبط بنفس المبدع ومن ثم تفرغ المسرحية من أهم مقوماتها ألا و هو الجمهور المتلقي. كما لا يجب أن يغيب عن فكر المسرحي أن بقاء النص يحمل معه أسباب تطوره إذ تخرج منه نسخاً معدة ومقتبسة ومعدلة ومنقحة الأمر الذي يثري العملية الابداعية.

لقد أغرت مسألة فقدان المسرح الحديث لقيمة النص الأدبي أنصاف المثقفين باقتحام عالم المسرح تصوراً منهم أنها مغامرة يسيرة فاقدة المعايير. و كان من نتاج ذلك انزواء المسرح في ركن لا يؤمه إلا الخاصة.

لقد أغرت مسألة فقدان المسرح الحديث لقيمة النص الأدبي أنصاف المثقفين باقتحام عالم المسرح تصوراً منهم أنها مغامرة يسيرة فاقدة المعايير. و كان من نتاج ذلك انزواء المسرح في ركن لا يؤمه إلا الخاصة.

وختاما فصاحبة هذه السطور لا تتخذ موقفاً معادياً من التجريب و لا التجديد و لا من الأشكال غير التقليدية للمسرح الحديث و لكنها دعوة لنظرة متأنية إذ لا يعني التجديد أن نلقي في سلة المهملات بكل قديم و لكن الجديد يعني دوماً الإضافة و التعديل و الإصلاح .إنها دعوة لمثقفي الأمة للتروي في الأخذ دون وعي فلم تكن العودة إلى الجذور يوماً تمثل ردة حضارية أو دعوة للانكفاء على الذات بقدر كونها شعوراً ينطلق من مسؤوليتنا حيال أمتنا ووقفة هادئة أمام تيارات هادرة قد تقتلعنا من الجذور.





النص المسرحي في تونس إلى أين ؟

مسألة حيويّة هامّة تطرح هنا أو هناك ومن حين لآخر تتمثّل في محاولة للتّمييز بين النصّ المسرحي، باعتباره في زعم البعض كتابة أدبية، والإنشاء المسرحي، باعتباره في زعم الآخرين إبداعًا فنّيًا وتقنيًّا صرفا. بل إن الحوار يحتدّ في بعض المناسبات بين الذين يؤمنون بأنّ النصّ هو حامل تخطيط عملية الإبداع المسرحي مهما كانت لغته وأسلوبه وتفصيلاته والذين لا يرون فيه إلاّ عنصرا خارجيًا متمّما عند الحاجة للتّعبير فوق الخشبة.

وتتولّد عن المواقف احتدامات تفضي إلى أن ينفي هؤلاء أولئك، أي إلى نفي ضرورة أن يبرز مؤلفون مسرحيون من القدامى أو من الجدد.

ولقد لاحظنا استفحال هذه الظاهرة في مسرحنا التونسي منذ عشر سنوات تقريبا. فبحثنا عن امكانية فتح حوار هادىء يبينّ براهين كل شقّ وذرائع كلّ فريق. فلم نجد في مرحلة أولى إلاّ من يبحث في أهمية النصّ وضرورة مواصلة التأليف. فهل هي قناعة آخر المطاف هذه التي نستشفّها من خلال كلمات باحث ومخرج وكاتب، جرّب كلّ واحد منهم الكتابة والإخراج معا ؟

● حمدي الحمايدي (باحث جامعي، مؤلف، وناقد)

من مفارقات الإبداع الفنّي في بلادنا أن إنتاجنا المسرحي، رغم تطوّره على مستوى التّقنيات والخطـاب، بقي مفتقـرا لعنصر هـامّ من عنـاصره، ألا وهـو الكـاتب المسرحي . ونحن إذ نقول هـذا لا نعني أن مسرحنـا يعيش بـدون نصّ أو أنّ النصّ المسرحي لم يبلغ درجة عالية . وإنّما هي إشارة إلى غياب العنصر المنتج أكثر منـه إلى ما ينتجه . فالكل يعرف أنّه، في صورة غياب صاحب الإختصـاص، يمكن للمسرحيّين الإعتماد على وسائلهم الخاصّة، وقد يفلحون أو يفشلون .

ونودّ في هذا المقـام أن نتسـاءل عن أسبـاب نُدرة إن لم نقـل غيـاب المؤلّف المسرحيّ كعنصر قائم بذاته وأن نفتح حوارا في الموضوع لا أن نقدّم ثوابت.

عندما نتكلّم عن الكاتب المسرحي كذات مستقلّة ملموسة فـإننـا نشير إلى ذلك الفـرد الذي يكتب مسرحا ويختصّ في هذا النوع من الكتـابـة إلى درجـة أنّـه كلّما كـان الأمـر متعلّقا بالتأليف في الفن الرّابع ورد اسمه ومأثوره بدرجة آلية، وإلى درجـة أنّه يـرتفـع عاليا في سلّم الإبداع المسرحي حتّى يصبح مرجعا هامّا . للتدليل على ذلك هناك في العالم اليوم أسماء لا يُغفل عن ذكرها كلّما دار الحديث حول المسرح، **سوفوكلس، شكسبير، موليار، برشت، بيكات** ... هذا على المستوى العالمي أما على المستـوى العـربي فهنـاك أمثلة عديدة : **توفيق** الحكيم، ألفريد **فرج، سعد الله** ونّوس ...

في تونس لدينا نصوص مسرحية كبيرة منعزلة مفصولة عن بقية نصوص صاحبهـا الأخرى المنتمية إلى أنماط أخرى كالشعـر والقصـة والـروايـة . فـ «الســد» **لمحمود المسعدي** و«الطوفان» لمصطفى الفارسي و«التيجاني زليلة وحتى مسرحيات **عز الدين المدني وسمير العيادي** وعمر بن سالم تُعتبر كلّها مؤلفات هامشية إن لم نقل يتيمـة، عندما ندمجها داخل مجمل ما ألّفوا، وذلك من الناحيتين النّوعية والكميّة. فالمسعدي ليس كاتبا مسرحيا بقدر ما هو مبدع نصّ، بما في كلمة نصّ من شكل جـامـع لكـل الأنـماط ومتجاوز لها ومصطفى الفارسي وعز الدين المدني وسمير العيادي قصّاصون .

إلاّ أن المسألة ليست مسألة أسماء بقدر ما هي مسألة منزلة .

لغياب المؤلف المسرحي أسباب . أولها أن مسرح القرن العشرين أصبحت تسيطر عليه دُوليا شخصية المخرج المسرحي، الشيء الـذي أدّى إلى اختفـاء اسم المؤلف بـالنّسبـة إلى الأعمال التي تعتمد نصوصا كلاسيكية حيث أصبحنا نقـول على سبيـل المثـال «جـورج داندان» لصاحبه **روجي بلانشون** (عوضا عن موليار) و «ريشارد الثـالث» **للافودان** (عوضا عن شكسبير) و «فاوست» لصاحبه **انتوان فيتاز** (عوضا عن قوتـه) ... والشي الّذي أدّى أيضا إلى ظهور أجيال جديدة من المؤلّفين تكتب بطلب من المخـرج المسرحي في مواضيع يقترحها هو ويعطيها هو توجيهه الخاص مع التمتع بالحرية الكاملة في التحوير والتغيير. بذلك أصبح المؤلف المسرحي مجرّد منفّذ لرغبات المخـرج من حيث المـوضـوع وطريقة طرقه .

ثاني الأسباب يتمثّل في انعدام وجود الكـاتب التـونسي كصـاحب مهنـة يمثـل قلمـه بالنسبة له مورد عيش ووضعية اجتماعية وأداة شغل واضحتين .

على المستوى القانوني والإجتماعي لم تدخل الكتابة بعد مرحلة الإحتراف ، لذا فغياب الكاتب بصفة عامة لا يستثنى منه غياب الكاتب المسرحي بصفة خاصة .

أما السبب الثالث فيتمثل في قطيعة حصلت بين الأدب والمسرح ناتجة عن انفصال الثاني عن الأول قصد وضع حد للخلط الذي كان سائدا لدينا بين ما هو مكتوب للركح وللأداء الجسدي وبين ما يكتب ليُقرأ . ذلك الخلط كان دائما يصير على حساب المسرح. لذلك عرفت الكتابة المسرحية المفصولة عن الركح تراجعا كبيرا الشيء الّذي أدّى إلى التجاء أهل المهنة إلى ما سُمّي بالتأليف الجماعي أو الى القيام بدور «المؤلف» الجامع والمنسّق لما يصدر من اقتراحات عن الممثلين اثناء قيامهم بعملهم فعرفت تقنية الإرتجال ازدهار كبيرا أتى على التأليف والإختصاصات المسرحية الأخرى .

أما فيما يتعلّق بالسبب الرابع ـ لأن هناك سببا رابعا ـ فإن الوضعية الحالية تعزى إلى قطيعة ثانية، من نوع آخر . وهي بين المسرح والنشر. اعتبر المسرح النص المكتوب المستقل عن العرض عنصرا غير أساسي فلم يهتم بنشره واعتبر الناشرون أن لا قراء للنص المسرحي فأهملوه، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك فأحطّوا من شأنه ومن قيمته الفنية

لهذه الأسباب تضاءل عدد كتّابنا المسرحيين إذ غيرّ معظمهم إتجاهه نحو أدوات تعبير أخرى ولهذه الاسباب بقيت نجاحات أعمالنا المسرحية نجاحات تجارب فردية معزولة تبرز مرة في الألف .

● حمدي الحمايدي

● حمّادي المزّي (مؤلّف ومخرج وممثّل)

كاد سؤال : «النّص المسرحي في تونس إلى أين؟» يكون ممكنا لو كان لذلك النصّ كيان ووجود مكتمل، وعلى المستويين الهيكلي والبشري كطاقات إبداعية.

إلاّ أنّ الأمر يتعقد بتداخل عناصر تاريخية تربط حتما بين النصّ المسرحي تشكّلاً Elaboration وتصورا Conception ، وتطورا Evolution من جهة والمراحل التاريخية للمسرح كنمط فني وقع تبنيه عن ثقافة أجنبية.

فإذا عدنا بالذاكرة إلى أولى مراحل المسرح التونسي أي بدايات القرن العشرين، وجدنا أن النص فيها يتنزل في العمل المسرحي منزلة المحور Le pivot بحيث تقتصر الاضافة الاخراجية على تهيئة الممثلين للأداء الركحي فحسب.

ولا يخفى ما كان لهذه المرحلة من دور في طغيان النصّ الأدبي على الممارسة المسرحية إلى درجة السلطة والتفوّق. وهو بطبيعة الحال وضع لم يكن صحيّا بالقدر الذي يضمن للتعبيرة المسرحية كفن خصوصي أن تكتمل وتتطور نوعيًا. ومع توفّر الجانب التكويني للبعض عن طريق المدارس الغربية التجريبية منها والأكاديمية ، تشكلت علاقات داخل التعبيرة المسرحية بين النص من جهة والخطاب المسرحي الخصوصي.

في بداية هذا الوضع الطليعي، كان الاستعداد للتغيير قائما، ولا جدال فيه.

فعندما برز بعض المسرحيين المتوافدين على تونس ممّن تشبّعوا بالتجربة الغربية،

كانوا جميعا متهيئين للتعامل مع فصيلة جديدة من الكتّاب المسرحيين الذين خاضوا الكتابة المسرحية من جانب خصوصي جمالي، ويكوّنون جيلا كاملا : الحبيب بولعراس ، وعز الدين المدني، ومصطفى الفارسي والتيجاني زليلة، وسمير العيادي، وعمر بن سالم... وعرف النص المسرحي عصره الذهبي على يدي هذا الجيل ولا تزال المكتبة المسرحية إلى يومنا هذا تتغذى من آثاره. وكادت التجربة تتقدم على يدي مبدعين آخرين، ذهب بهم التكوين الجمالي شوطا جديدا وعصريا يعتمد على ضرورة تداخل التعبيرات الفنية فيما بينها.

إلا أن الجيل الموازي للمبدعين المسرحيين من مخرجين وممثلين فضلوا الانفصال عن جيل الكتّاب ، وهي قطيعة تحركها نيّة معرفية هامة إلاّ أنها بقيت نظرية، ذلك أن تجربة النص المسرحي لم تكتمل بالمعنى الجمالي بالقدر الذي يسمح بتقويمها والحكم عليها ثم التمرد عليها بالدخول في تجربة بديلة. ويمكن أن نعاين فقط تراكمها الكمّي الذي لم يتجاوز بعض العناوين.

هذه نقطة الضعف الاولى في النص المسرحي التونسي. ففي حين كانت نواة الكتابة المسرحية الخصوصية في حاجة الى التنافذ مع التقنية واستخلاص العبر منها للتواصل والاكتمال والتطور، فضل جيل التقنية الانفراد بتجربته والعمل على حدة.

فهل هي ردّة فعل لا واعية ضد سلطة النص أو أنها قطيعة معرفية؟

المرجّح أنها ردّة فعل لا واعية وإلا فكيف نفسرّ حدوث ثورة معرفية على نمط معرفي لم يكتمل ولم تتضح معالمه ولم يكوّن بعد تناقضاته التي من شأنها أن تحرك دوافع ثورة الطرف المقابل ضدّه؟

وتتوغل حركة الثورة على النص في تونس بعد ان شلّت أو كادت تشل جيل الكتابة المسرحية وتحوله إلى جيل غير فاعل حقا يمارس الكتابة كهواية وكنشاط ثانوي نظرا إلى أن السياسة الثقافية نفسها لم تفكر في تكريس تفرغ الكاتب لمهمته.

تتوغل إذن تلك الحركة في شكل بديل : العمل الجماعي. وكنواة نجح ذلك البديل الى حد بعيد في بلورة خطاب مسرحي جديد تتناغم فيه الكلمة المكتوبة مع الكلمة المنطوقة مع الدلالة السيميائية في نسق يلغي إلى مدى بعيد تكريس سلطة على أخرى بمعنى ابراز عنصر من عناصر العمل على حساب عنصر آخر.

ومما ساعد على هذا النجاح تشبع تلك النواة بضرورة تداخل التعبيرات الفنية فيما بينها بمنطق التنافذ والتأثر المتبادل في إطار هيكلي يحاول إذكاء جذوة كل من تلك الفنون، فطلع علينا من خلال تلك النواة العمل المسرحي الذي يتحول الى عمل سينمائي وإلى معلقة بديعة ومعرض، واستخرج منه نص مسرحي في شكل كتاب وظننا الى حدّ بعيد أن طريق الابداع المسرحي سيمرّ حتما من هنا. وأنها طريق ستؤدي حتما إلى ولادة نص مسرحي من صنف راق يرتفع بمستوى المتفرج، يكشف له عن آفاق جديدة يتحقق منها ثقافيا واجتماعيا وسياسيا واقتصاديا .

إلا أن هذه التجربة ضاق نفسها ولهث من جراء تضارب المصالح الشخصية لباعثيها ، فتجزأت الى هياكل متعددة أصبح كل واحد منها اليوم يبحث عن نسقه الخاص فلا يفلح الا في ترديد رفضه لكل ما سبقه ولكل من خالفه في الرأي وفي الصياغة.

كل ذلك مع اقفار مذهل في مجال النص بصنفيه :

1) النص الذي يحدد الاختيار الجمالي والأدبي للعمل المسرحي والذي يدرج ذلك العمل في إطار ثقافي أشمل.

2) النص الذي يبقى من العمل المسرحي بعد ان يستوفي العرض المسرحي كل اغراضه وتلويناته، فهو إن شئنا الوثيقة المثبتة للعرض ولأهدافه المبدئية واختبارها مع واقع العرض ومحيطه .

ويعود السؤال ليلحّ من جديد :

النص المسرحي في تونس إلى أين

وقبل ان نحاول تحسس طريق ذلك النص ومآله، وجب تحديد ملامح مبدعي ذلك النص.

ذلك ان من يعدون اقطاب الابداع المسرحي اليوم في تونس والذين كانوا تقريبا متواجدين في مجموعهم في نواة الحركة المسرحية البديلة هم من الذين تلقوا تكوينا غربيا، ينعكس تعلقهم بمقاييس ذلك التكوين على اختياراتهم الجمالية بحيث نلاحظ في التعبيرة المسرحية السائدة اليوم رجوعا بدأ محتشما ثم توضح من خلال توجهات المسرح الوطني الى النصوص العالمية الكبرى مع اخضاعها إلى المدارس التعبيرية العصرية.

وهذا الاختيار إذ يبدو مشروعا في ظاهره لا يخلو من خطر تهميش مسار النوعية المسرحية في تونس وإرادة نقل مسار تعبيرات مسرحية مغايرة مكان المسار الوطني.

ويكمن ذلك الخطر لا في التفتح على مسار مخالف أو مغاير ولكن في اتخاذه رمزا وهدفا ومبدأ لتطور نوعية المسرح الوطني، علاوة على أن المسار المسرحي في كل محيط ثقافي هو نتيجة وافراز لذلك المحيط.

ولاشك أن تهميش مسار النص المسرحي في تونس بحرمانه من الوسائل الموضوعة على ذمة الابداع الوطني، من شأنه أن يحدث لديه كبتا وحالة غير صحية.

ولا يعني ذلك ان التجربة المسرحية الغربية يجب ان ترفض بل انه من واجبنا ان نستقرئها لكن دون تجاوز حدود التجربة واحترام الاختلاف لا فحسب اختلاف التعبير ولكن اختلاف مجالات التلقي.

وفي هذا الصدد يمكن القول بأن المسرح الوطني اجمالا في تونس يفتقر الى سياسة ثقافية على مستوى هيكلته وانتاجه وتوزيعه، كما هو يفتقر الى دراسات تحدد تركيبته الدراماتورجية والمسرحية في علاقتها مع الفئات الاجتماعية والمحيط الثقافي الذي يعمل فيه، حتى تمكن معرفة المجالات الاخرى التي يتعين على النص أن يخوضها ليتحسس تلك المجالات.

ونتيجة لذلك تبقى تجربة النص عملية فردية ومحاولة آنية لا يمكن مقاربتها في إطار ثقافي شامل وفي علاقة مع التعبيرات الأخرى أي في علاقة المسرح مع النبض التاريخي للمجتمع.

● حمّادي المزّي

● عز الدين المدني (كاتب ومؤلف مسرحي)

الفنّ يحبّ الحريّة ويبغض الإستبداد .

لا أتحدّث هنا عن الفنّ بوصفه إنتاجًا إجتماعيًا ومدنيًا وسياسيًا. ذلك موضوع آخر . الأمر الذي يعنينا على هذه الصفحات اليوم هو أمر جماليّ بالدرجة الأولى . ثم هو أمر يخصّ تاريخ الفنون والآداب عبر أجيال من الممارسات والتيارات والمذاهب والأعمال العبقرية والرديئة.

وأخيرا، هو أمر له علاقة وطيدة بالهويّة .أغلبنا يعرف حقّ المعرفة أنّ الحريّة بالنّسبة إلى الفنّ ـ إلى أيّ فنّ وإلى أي فنّ حديث أو قديم ـ في أيّ عصر من عصور الدّنيا إنّما هي أمر بيولوجي في تركيبة الفنّ نفسها. فهذه الحريّة هي التي تنمّي وتجعل الفنّ يانعًا ، مثمرًا ، مزدهرًا . فهي بهذه الصّورة التقريبيّة تربة، وهواء، وماء... بل هي أكثر من ذلك، إذ هي شمس، ونور، وحرارة... لن أزيد في تحليل هذه الصّورة التّقريبية لأن طاقتها الدّلالية قد نفدت إلى هذا الحدّ تقريبًا... الحريّة التي أريد الإشارة إليها هي الحرية عند الفنّان ، وبتعبير أدقّ حرية الإبداع عند فنّان اليوم في تونس.

الإبداع هو حرّ، لا يخضع لأيّ قانون مسبّق، أو لأيّة قاعدة ناجحة، أو لأيّة مقولة مشهورة. ذلك أنّ مادة الإبداع التي يتعامل معها فنان اليوم هي متنوّعة ، ومختلطة، ومتباعدة، ومتقاربة في آن واحد، ومتجانسة ومتنافرة ومتضادّة في آن واحد أيضا. فذلك التنوّع راجع إلى أشتات حقول المعرفة التي تشكّل مادّة الإبداع وتركّبها. وذلك التّداخل أو الاختلاط أو التّمازج بالأحرى إنما هو الزّبدة لتلك الحقول المعرفية المتنوّعة. وذلك التّقارب هو ضرب من الوشائج بين الحقل والآخر. أمّا التنافر فهو الفرقة بينهما أو بينها جميعًا.

باختصار، الإبداع لن ولم يسطر قانونًا يجب أن يخضع له فنان عن فنان، ولا قاعدة، ولا مقولة، ولا منهجا. لأنّ الابداع متحرّك، متغيّر، متقلّب. بل هو توليف بين الأضداد في الكثير من الأحوال والأعمال.

ولنتمعن الآن في هذا الكلام الذي يمثل نقدا ذاتيا لفنان مسرحي لا يحبّ النصوص ويكره المؤلفين ويبغض اللغة العربية :

«حين اقول وأعلن اعتمادًا على ما نجحت فيه من عمل فنّي «إن فنّ المسرح اليوم في تونس لا يحتاج ـ لكي يعرض على الجمهور ـ إلى نصّ». فهذا الكلام يصحّ على تجربتي الإبداعية لا غير! ولا يصحّ على المخرجين والممثلين الذين أعاصرهم في نفس البلاد اليوم. ذلك أن تجربتي الإبداعية المسرحية التي أفرزتها بكلّ حريّة، ومارستها، وأعلنتها واشتهرت بها، وروّجتها هي شخصية، لأنّ الإبداع شخصي، ذاتيّة بما ان الابداع ذاتي، فردية إذ أن الإبداع فردي وتفرّد. وتلك هي عظمة حرية الإبداع وقساوتها. ولا يمكن لي بأيّة حال أن أجعل كلامي قانونًا، ولا منهجًا، ولا قاعدة، ولا مقولة حتى يخضع له الفنّانون اللاّحقون والمعاصرون، وإلاّ صار الإبداع لديّ مادة مدرسيّة يمتهنها من شاء من «أيها النّاس»! لذلك قلت في رأس هذه الكلمة : الفنّ يحبّ الحرية ويبغض الاستبداد.

ومن أمارات النّبوغ اليوم أن يقنع الفنان بإبداعه الشخصي.

ومن علامات الرداءة أن يجعل الفنّان إبداعه الشخصي مطلقًا فوق كلّ مكان وكلّ زمان! بل هذا من علامات الهيستيريا! والعياذ بالله!

ومقابل ذلك المخرج أو الممثل أو النّاقد أو الأستاذ في فن المسرح، أقول : إنّ المسرح في تونس اليوم في حاجة إلى نصّ، بل إلى نصوص أي إلى مؤلف ومؤلفين. لكن هذا الكلام ليس وصائيًا على احد من المخرجين والممثلين وأساتذة المسرح. إنّما يمكن لنا أن نتصوّر بكلّ سهولة تعايشًا بين مسرح دون نصوص، وبين مسرح معتمد على نصوص. ولا باس! المهمّ أن يكون المسرح، وأن يكون ذا قيمة وذا قيم! أمّا أن نقبل احدهما ونرفض الآخر بسبب نجاح، أو بتعلة مهنية، أو بواسطة منفعة أو مصلحة ولو كانت جمالية، فذلك خلل في التفكير، وعلامة عن ضعف مكين، وعن اعتداد واهم. والله أعلم !

وحين انفي وأزعم انّه لا وجود في تونس اليوم لمؤلفين مسرحيين، فإنيّ أقع في خطإ شنيع ، وحين اتهمهم بانهّم أدباء، أي يكتبون أدبًا ولا مسرحًا، يفرفشون ولا يبدعون، يّخلوظون ولا يفكرون ، يخربشون ولا يكتبون فإني أقع في خطإ أشنع وأفظع!

كان الأولى بي أن اتهّم نفسي قبل أن اتهّم الآخرين، وأرمي بهم في سلة مهملاتي واحتقاري. إذ للمسرح ألف شكل وألف صيغة من الضدّ إلى الضدّ! فعليّ إذن أن استوعب تلك الآلاف المؤلفة من الأشكال، والصّيغ، والأنواع، والأجناس، واللّغات، والهيئات، والبنيات، والهياكل، والتّوجهات، والتّمشيات، والتيّارات ، والتّقليعات، والمذاهب، والمنعرجات، والثقافات والحضارات! لكن طاقة استيعابي محدودة ـ وا أسفاه ! ـ بل هي مربّعة وضيّقة كزنزانة السجن، عافانا الله وإياكم! دائماً هي هي ثابتة لا تتغيرّ، جامدة لا تتحرّك. وعوض أن استوعب أولئك المؤلفين يجب عليهم أن يدخلوا في ذلك المربّع الضّيق، وإلاّ فإنيّ لن أعترف بهم واتهّمهم بانهم أدباء لا غير!

والدّليل على أنهّم «أدباء» لا يعرفون شيئا من فن المسرح العظيم، عدم رجوعهم إلى كتابات المرحوم بريشت ـ بردّ الله ثراه ـ وماير هولد، وشكسبير، وعمّار بوزوّر! بل هم يتملّحون طولا وعرضًا من بيرانديللو، وآنوي، وبيكات فضلا عن جان فيلار وآريان منوشكين وغيرهما !

وقد وصلت بهم الوقاحة إلى عدم تقليد هؤلاء ولا حتّى الاقتباس منهم وعنهم.

لذلك هم أدباء أدعياء لا قيمة لهم! ولا حول ولا قوّة إلا بالله العلي العظيم!

ومع كلّ هذا، وعلى الرّغم منه جملة وتفصيلاً، فإني أتذكّر أن عددًا من الأدباء قد كتبوا مسرحيات تذكر فتشكر! والحق أقول، لولا نصوص أدباء من أمثال فيكتور هيقو وموسي، وجان جيرودو، وصامويل بيكات، وانطون تشيكوف وأوجين يونسكو وآداموف لظلّ المسرح من نوع الكوميديا ديلا آرتي أو المسرح الكنائسي (ميستار) ... لنطو هذه الصفحة إذن!

وحينّ أقول في كل اتجاه : أمام الشّاشة الصّغيرة، على أعمدة الصحف الجادّة والسّخيفة، في النّوادي العامّة والحلقات الخاصّة، على منصّة المحاضرات، وفي الدّخلات والخرجات : إنّ المسرح (لاحظ التّعريف بالألف واللاّم!) التّونسي لا يمكن أن يخاطب الجمهور إلاّ بالدّارجة لأنّ اللغة العربية (عفوًا أريد أن أقول لغة الفُقْه)

ميّتة! نعم ميّتة! لأنهّا مثل اللاتينية ويونانية أفلاطون، ميتة! لأنها مثل الآرامية ميتة ! لأنها مثل الفرعونية ! ولأن الدّارجة حيّة، مثل الفرنسية حيّة، ومثل البربرية حيّة! والدليل الدّامغ على ذلك أنّ الجماهير تتكلّمها. وبما أنيّ أحبّ الجماهير الكادحة حبًّا جمًّا، وارضيها، وأجعل نفسي في مستواها، وتحت مستواها، وأقل من مستواها فإني أكلّمها بكلامها لأن الدّارجة هي اللغة الثّورية، واللغة العربية هي اللغة الرجعية، ولأن الدّارجة هي الأصالة ولأن العربية هي الزّيف والفالصو! ولأنّ الدّارجة هي التّقدّم ولأنّ العربية هي التّخلف، كأن تقول مثلا الدار العربية تخلّف والمدينة العربية تخلّف وهندسة الجوامع تخلّف أمّا الآخر كلّه ـ وأنت تفهمني جيدًا ـ تقدّم.

والدّليل الدّامغ ثانيًا أنّ الدّارجة هي علامة عن الهوية الدّارجية الإسلامية التّونسية ولأن تونس ليس لها أيّة علاقة بالهوية العربية قديماً وحديثًا ومستقبلاً .

والدليل الدامغ ثالثا على هذه الهوية الدارجية التّونسية، المعلّقة بين السّماء والأرض، أنّ الجماهير لا يفهمون اللّغة العربية، وأنّ «البدْيّة» يكتبون الدّارجة ولا يفهمون العربية، وأن رجال المسرح ونساءه جميعًا يكرهون العربية ولا يستعملون إلاّ الدّارجة... وهل هناك أدمغ من هذا الدليل؟!

لكن، لكن هناك لكن! إذا صادف أن أشتري جريدة «الصّباح» لأطلع على آخر أخبار حرب الخليج، فإني أقول بأنهّا محرّرة بالدّارجة لا بالعربية، فاقرأها إذن باللغة الدّارجة القحّة! أمّا إذا استمعت إلى شريط الأنباء في المساء من التلفزة الوطنية والصحافيون يقرأون الأخبار باللّغة العربية حول حرب الخليج، فإنيّ لا أفهم ما يقولون . سامحهم الله! وإذا أدلى أحد المسؤولين الفلسطينيين أو العراقيين أو العرب فإني أقول إني لا أفهم لغتهم!

ورغم ان اللاّفتات التي تحملها الجماهير في شوارع تونس باللّغة العربية مساندة للعراق فإنيّ أقول بأنيّ لا أفهمها! وأردّد المثل المعروف : «معيز ولو طاروا!» سبحان الله ! سبحان الله!».

مسكين المسرح التونسي في هذه الأيام! ومساكين هم القائمون عليه. نظرتهم الآحادية المتحيّزة، وتشبثهم بالقواعد البسيطة وهي المعتمدة على بعض النجاحات الآنية، جعلت مسرحنا فقيرا الفقر المدقع على جميع المستويات والأصعدة . وهو يتلخص كالآتي :

مسرح بدون مؤلف، كلامه دارجة، وموضوعه آني تافه، وشكله تقليد فاسد لنموذج احتضر في الثقافة الغربية.

أما البديل فهو مسرح متنوّع الاتجاهات، ذو مؤلفين ونصوص بالدارجة وباللغة العربية، يطرح إشكالات تدهش الجمهور وترفّه عليه بأشياء ذات قيمة وقيم لها من العمق أو البعد ما يجعل الجمهور يفكر ويحس ويشعر أقوى المشاعر وأجملها . نعم يطرح آفاقا جمالية وشكلية ودراماتورجية لا يحدّها حدّ !.

● عزّالدّين مدني

● مصطفى الفارسي (مؤلف مسرحي)

في البدء كانت الكلمة...

وكان المسرح في النص...

ومن ادعى غير ذلك افترى، على التاريخ عن قصد أو ضل وتاه عن غير قصد. نقول هذا لعلمنا أن ما خلّد المسرح منذ القدم الى اليوم سوى اعلام من الكتاب ابتلوا بحرفة التأليف قبل أن يمارسوا المسرح حركة وايماء وفرجة أي قبل أن يخرجوا نصوصهم أو نصوص غيرهم للناس لا كما يعتقد البعض من دعاة «موت النص» من الظلمات الى النور أو كما يدعي آخرون بعملية تتمثل في «اخراج الحي من الميت» بل عن طريق ما سمي بالمسرحة التي ترمي أساسا الى تبليغ النصوص المسرحية الى الجماهير الواسعة في شكل فرجة تتكامل فيها عناصر مختلفة بالإضافة الى الكلمة التي تبقى في نظرنا الأساس والهدف والمقصد.

في البدء إذن كانت الكلمة.

وان وضع النص المسرحي وتهيئته واعداده للعرض على الجمهور بفضل وسائل التعبير الركحية هي في مجموعها بمثابة عناصر تكميلية للخلق المركز متماسك المكونات متناغم الاطراف الذي يمكن اعتباره دون سواه «لغة المسرح» أو «التعبير المسرحي»

لذلك وجب رفض التفريق بين الركيزتين الاساسيتين المكونتين للفرجة المسرحية كأن نبجل النص على حساب الاخراج ومن باب أولى وأحرى كان نعتبر المسرح مجرد صنف من أصناف الادب الكثيرة فلا نميّزه كفن قائم بذاته أو كما يجدر أن يكون كفن هو في الواقع جامع لكثير من الفنون.

لكن دعنا ننطلق من أمر بديهي وهو اننا لا يمكن أن نخرج سوى ما هو موجود وسابق لعملية الاخراج اي النص أو على الأقل رؤوس الاقلام أو الهيكل المبدئي لنص يكون مشروعا للفرجة كعنصر من العناصر الحركية للعمل المسرحي ككل. مما يدفعنا الى القول ان عملية الخلق المسرحي لا بد أن تمر بمرحلتين.

وان الفرق بين العمليتين أو المرحلتين يترتب عليه أساسا ان يحترم كل من كاتب النص ومخرج الفرجة شريكه في عملية الخلق احتراما مطلقا بعزف المؤلف عن التدخل في عمل المخرج باعتبار ان المسرحية قد يطرأ عليها من التغييرات ـ الجوهرية أحيانا ـ اثناء التمارين أو حتى بعد العرض الأول على الجمهور الذي يبقى في كل الحالات معيار نجاح الفرجة أو فشلها. وكذلك باحترام المخرج للنص الذي بين يديه وبالافكار والمواقف والاساليب البديعية التي تميزه عن غيره من النصوص لانها تحمل بصمات صاحبه وتعبر عن كوامنه وخلجات صدره.

ونعلم ان من بين المخرجين من اصبحوا كتابا كبلونشون Planchon مثلا كما حدث عبر تاريخ المسرح الطويل ان أصبح الكتاب محرجين كقاتي GATTI مثلا وفي هذه الحالة الأخيرة تعد الصيغة النهائية للنص بمشاركة أعضاء الفرقة المسرحية لكن في كل الحالات تبقى المبادرة بيد الكتاب المسرحيين دون سواهم. وحتى عندما تصدر المبادرة من المخرج ومن ممثليه في مرحلة انجاز الفرجة أو من المنطلق ومنذ البدء في اعداد الشكل الذي سيكون لهذه الفرجة فاننا نعتبر ذلك كتابة مسرحية ونعتبر اصحابها كتاب

نصوص مسرحية لا يمكن لاية فرجة الاستغناء عنها.

كل المسارح المعروفة في زماننا، «كالمسرح المفتوح» و «مسرح الليفينغ Living» ومسرح أودين ODIN» و «المسرح المخبري» بفروكـلاو Wroclaw وان كان بينها فـوارق كبيرة في النظرة الى العمل المسرحي، تتفق جميعا حول التركيز على التعبير الجسدي وعلى مخـارج الحروف والتعبير الصوتي كما تتفق على الارتجال كوسيلـة كفيلـة بجمـع الادوات التي من شأنها ان تنصهر في عملية لاحقة لتكون الفرجة. وكل هذه المسارح تلتقي في عملهـا في التقنيات التي كان يستعملها مثلا ستانيسلافسكي Stanislavski في المسرح الواقعي لكن الاختلاف بينها يكمن اساسـا في تصميم الدراماتورجيا وبالتالي في وضعها ورسمهـا لشخصية الممثل التي عليها ان تخرج من جلدها الاجتماعي وتنـزع عن وجهها البرقـع الذي يقحمها في المحيط وفي البيئة التي تعيش فيها وعليها ان تنسجم مع افرادها فتصبح الشخصية هكذا نموذجا بشريا لا صلة له بواقع معين في مجتمع معين.

وكان بيتوياف Pitoeff وهو من انصار مبدإ ان يكـون الممثـل هـو العنصر الهـام في العرض المسرحي ومن الدعاة لمسرح يشبه العمل في صلبه شبيها بالصناعـة التقليـديـة، يقول: «**إذا اردنا ان ننقل النص المكتوب الى عرض مسرحي نظيف فانه يتعين علينا ان نقوم بعملية إحياء ولا يكون ذلك الا بطريقة فنيـة متصلـة بتقنيـات الـركـح. فالنص المكتوب له حياته الخاصة به عندما ينشر في كتـاب ويقبـل عليـه القـراء. ونعلم ان كل قارىء له طريقته الخاصة به في استيعاب ما جـاء في الكتـاب حسب خياله وثقافته وميوله الشخصية . لكن عندما يصل النص الى مرحلـة التشخيص الركحي فانه يتحتم على المخرج وعلى المجموعـة الـواعيـة التي ستؤديـه ان تعـاد قراءة النص من الاساس بالاعتماد الكامل لتقنيات الركح. فرسـالـة المؤلف تنتهي عند وصول النص الى المجموعـة المسرحيـة التي عليهـا ان تسبر اغـواره وتحيـط بجميع جوانبه قبل ان تصنع منه فرجة مسرحية.» ويتابع بيتوياف قوله: «انا لا استنقص مكانة المؤلفين لكني ادافع فقط عن حرية فنان الركح وهي حرية كحرية المؤلف لا حدود لها. فإذا نحن حاولنا ان نطمس هـذه الحقيقـة البـديهيـة وننكـر وجودا مستقلا للفرجة المسرحية وللفنون الركحية بصفة عامة فلا فائدة قطعـا في الحديث عن المسرح**».

أما بعد فمن المخرج وما وظيفته بالضبط؟

في علمنا ان السنما التي هي وليدة هذا القرن هي التي طلعت على النـاس بمن سمتـه بالمخرج وحددت وظيفته باعتباره العنصر الحي الجامـع في شخصـه لعـدة مسؤوليـات يتوقف على انسجامها وتماسك بعضها ببعض كل عمل سينمائي جاد وبالتالي يتطلع الى النجاح. ذلك ان السينما الذي يعتمد الصور المتحركة أساسـا لا يقيم وزنا كبيرا للنص إذ يعتبره مجرد منطلق لخلق فني جديد يكون فيه المخرج المبتدأ والمنتهي وصـاحب الأمـر والنهي والامام القائم الذي لا ينازعه في الزعامة أحد.

في الدراما الطبيعية التي عرفت في نهاية القرن الماضي أصبحت الصورة تحتل مكـانـة هامة في المسرح أيضا إذ أصبح الانسان مندمجا في بيئة يـراد أن تكـون حقيقيـة. لـذلك تعددت المشاهد في المسرحية واحتل تتابع الصور بصفة أفقية مكان تقسيم المسرحيـة الى خمسة فصول ومشاهد تطول أو تقصر بصفة اعتباطية لا يبررها الواقع. والملاحظ هنـا ان نظرية الاسترسـال هي التي ادخلت العنصر الملحمي في المسرح كما تأثرت شديد التأثر

بالفن السينمائي مما يجعلنا نقول ان الحقيقة المسرحية المعاصرة ليست في الواقع سوى رجع صدى للحقيقة السينمائية لكنه رجع لم يفض الى حد الآن مشكلية التمييز الجوهري والعضوي والاساسي الذي يجب ان يقوم بين المسرح وبين السينما. ومن هذه المشكلية عنصر النص الذي يكاد يصبح غائبا لا في الافلام السينمائية بل حتى في العديد من العروض المسرحية في عصرنا.

وينطبق هذا القول على الكثير من المسارح في العالم شرقا وغربا بما في ذلك بطبيعة الحال المسرح التونسي ـ ونحن كما لا يخفى نستورد النظريات والايديولوجيات وكذلك الموضات والمسالك المعبدة ـ إذ أصبح مسرحنا يشكو ايضا غياب النص المسرحي وقيل تقاعس كتاب المسرح عن التأليف.

وليس في عزمي في هذه العجالة ان اعرض لاسباب هذا الغياب تفصيلا وله في نظري مبررات كثيرة لا يدخل في صلبها تقاعس الكتاب. وقد ادليت برأيي حول هذا الموضوع في أكثر من مناسبة وأكثر من مقال*لكني أريد هنا أن أركز على بعض النقاط.

أقول أولا: إن النص المسرحي عرف في أواخر الستينات وفي السبعينات فترة زاخرة ومتميزة من حيث التعامل النزيه والاحترام المتبادل بين مؤلف النص وبين مخرجه وممثليه . لكن تلت هذه الفترة سنوات عجاف كان لعدم التشجيع على التأليف فيها دور الاحباط واليأس أو الجفاء والمقاطعة إذ لاحظ أكثر من كاتب مسرحي ان بعض المخرجين انقلبوا الى مؤلفين بين يوم وليلة أو أصبحوا لا يحيطون انفسهم الا بمن يرتاحون لهم من الكتاب ودخل المسرح هكذا احتكارا مروعا كان لابد أن يقود بعض الفرق الى ما سمي «التأليف الجماعي» وليس هو في الواقع سوى نوع من التهريج المنظم المهيج للغرائز وهو اخطر انواع التهريج. وقبع الكاتب في زاوية مكتبه عملا بالمقولة الشائعة «اللي يلعب مع النخالة تفرعسو الدجاج»

ومن مظاهر عدم التشجيع أيضا احجام دور النشر عن طبع المسرحيات أو الاكتفاء بنشرها في طبعة واحدة بدعوى أن نشرها يمثل مخاطرة مالية لا يقبل عليها سوى المغامرين من الناشرين. وبقيت المسرحيات على رفوف كتابها الى جانب مسرحيات رأت الرقابة آنذاك انها غير صالحة للعرض ولا للنشر.

ومن مظاهر عدم التشجيع على التأليف أيضا عدم استعداد بعض الفرق لاخراج نوعين من النصوص. أولها ما هو مؤلف باللغة العربية الفصحى باعتبارها لدى العديد من المخرجين ممن اعرف ومن لا اعرف لغة يعسر هضمها وكان التهافت على العامية باعتبارها لدى بعضهم لغة لها أصولها ومراجعها وجمالياتها ورونقها وعملا في نفس الوقت بمبدإ «خاطب الناس بما يفهمون»

صحيح ان المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي أو الاتباعي أو الابتداعي في فرنسا او المسرح الاليزابيتي في انقلترا أو غيرها من المسارح العالمية وصلت الينا عبر الدهور المتلاحقة في نصوص لا فصيحة ولا عامية. لقد كتبت في لغاتها المتعددة ثم نقلت الى العربية لأنها من النصوص الخالدة ولان الادب الجيد والفن الجيد . والانتاج الجيد عموما يفرض نفسه ويخلد أصحابه. لكنه دعني اتساءل أيها القارىء الكريم كيف ستفرض اللهجات العامية العربية نفسها حاضرا ومستقبلا بينما هي لا تنتمي للغة ـ الثقافة وللغة ـ الحضارة؟ أفنكتفي بالتأليف لجمهورنا وليومنا ولبلدنا وأحيانا لقريتنا أو لحارتنا ونولي ظهورنا لعوالم أوسع وأرحب تجتمع كلها في هذه اللغة ـ الام التي

اثبتت وجودها في العديد من الاصقاع وعلى السنة العديد من شعوب الارض العريضة الاريضة؟ وما ضر لو دأب مسرحنا التونسي على استعمالها خدمة له ولها وللأدب والفن معا وفي نفس الوقت؟ وما يمنع أن تصبح العربية لغة المسرح العربي خدمة لهذه الوحدة التي نحلم بها ولا نراها «كقودو» بيكيت؟ لو تحقق هذا الحلم في يوم قريب لأحيل على التقاعد المبكر مثلي عشرات الممثلين الذين لا يحذقون الفصحى ويخيرون بالتالي الدارجة التي تسمح لهم بالارتجال في حالة الحرج عندما تخونهم الذاكرة ومنهم من أضاف فعلا الى نص انطيقون كلاما لم يدر بخلد صوفو كلاس لانه فقرة من مسرحية لم يكتبها العملاق الأثيني ومنهم من حذف من دوره عشرات الجمل التي استعصى عليه حفظها... لكن تلك قضية أخرى شغلت العديد من أهل الذكر عندنا وما زالت تشغلهم بحيث لا يمكن حسمها في سطور أو حتى في دراسة مطولة ومدققة.

أما ثاني نوعي النصوص التي لا تجد استعدادا من الفرق المسرحية الهاوية منها والمحترفة على السواء فالنص «الثقيل» الذي يتطلب اخراجه مجهودا مضاعفا ونفقات باهظة. صحيح ان بعض المسرحيات تتطلب لاخراجها في ثوب قشيب يتلاءم وموضوعها انفاقا اضافيا لاعداد ما يلزم من المناظر وتجنيد العديد من الممثلين والممثلات وغير ذلك من الضرورات الركحية. وهذه مسرحيات لا تقدم على انتاجها سوى بعض الفرق التي لا يمثل التمويل «الرسمي» بالنسبة اليها عقبة كأداء، لكن الشذوذ عن القاعدة ليس بالضرورة هو المقياس. ولهذه القضية أيضا منعطفات ومسارب وسباسب يتيه فيها أمهر العارفين بخبايا الطرق والمسالك.

وأقول في خاتمة هذا الكلام الذي أردته موجزا لما نعرف من اعجاز الايجاز لكنه طال بالرغم عني وآمل الا يكون اضجر وأمل... أقول إن المسرح كالدين الذي انحدر منه في منطلقاته الاولى وكالسحر ايضا كانت له شعائر وطقوس ومقدسات وعادات تمثلت في عناصر الفرجة وفي الفصول والمشاهد واللوحات وايضا وبالخصوص في النصوص «الادبية» الرائعة التي كان «رجال» المسرح يريدون ترويجها بين الناس.

ونعلم ان المسرح الخالد هو الذي يعلق منه في الذاكرة جمل أو أبيات شعرية كنا نرددها صغارا في عهد كانت النصوص المسرحية فيه مدرجة في برامج المعاهد الثانوية وفي الكليات ومازلنا نستشهد بها ونستذكرها وقد تقدم بنا السن وبلغ بعضنا من العمر عتيا.

وبعد فماذا نريد؟

أمسرحنا تريد أو مسرحا (بكسر الميم) ونعلم ان من الامشاط ما تتميز اسنانه بالحدة والقذارة والعياذ بالله.

أن يكون المسرح التونسي أو لا يكون؟ ذاك هو السؤال (ما اعظم شكسبير!!) والاجابة عن هذا السؤال لا يسعها مجال. لكن قد تكمن الاجابة في حكمة قديمة لا بأس من التذكير بها «في البدء كانت الكلمة».

● مصطفى الفارسي

* بامكان القارىء الكريم المهتم بقضايا المسرح التونسي أن يراجع لمزيد من التفصيل والتوضيح.

1 ـ مقدمة مسرحيتي «الفتنة» نشر دار الكتب الشرقية 1971 بعنوان «لغة المسرح»

2 ـ جريدة الصباح الخمس 9 والخميس 16 نوفمبر 1978 بعنوان: «الجدلية بين النص المسرحي والعرض المسرحي الشامل.»

3 ـ رأي بعنوان «المسرح بين النص والفرجة» مجلة المسار ـ العدد السابع. خريف 1990

النص المسرحي في مرآة المخرج

د. نديم معلا

> إذا كان النص المسرحي حاضرا في المسرح القديم، وإذا كانت أسطوريته أو أدبيته هي التي كانت تعزز وترسخ هذا الحضور، فإن الإخراج - والمخرج تبعا لذلك - لم يتبلور كمفهوم، وكمهنة فيما بعد، إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ومن نافل القول إن فنا جماعيا كالمسرح، ما كان ليأتلف ويلتئم ويستقيم، إلا بوجود شخص يأخذ على عاتقه مهمة التنسيق تمهيدا للتوحد، فكان الممثل الأول، أو المشرف الفني، أو مصمم الديكور.

بيد أن مسرح ساكس ماينغن (1866) أسس لمفهوم الاخراج والمخرج، ومنهج التحضير للعرض المسرحي. وقد كتب الدوق غيورغ الثاني (1826-1914) دوق ثور نغيان في مقاطعة ساكس ماينغن الألمانية، مقالة في جريدة «دويتش بونيه» ضمنها تصوراته لفن الاخراج وتفصيلاته كالحركة على خشبة المسرح، وعلاقتها بالديكور المرسوم، في ذلك الحين، وليس المجسم الذي نعرفه هذه الأيام وأشار أيضا إلى علاقة الممثل بالاكسسوار أو الأغراض، وتوقف عند معالجة المشاهد الجماعية، وطريقة تدريب (الكومبارس)(1).

لقد كان الدوق مثقفا أظهر اهتماما شخصيا بمسرح ماينغن، ورأى أنه لابد من اصلاح السائد في ذلك المسرح، ولابد أيضا من رؤيا متكاملة لهذا الإصلاح، بحيث يحكم النهج الجديد، عناصر العرض المسرحي كلها ويضبطها، ولا يُترك شيء للمزاج أو المصادفة. لم يكن الدوق محترفا، لكنه كان على اطلاع مستمر، على مسارح الأمم الأخرى (المسرحيات الشكسبيرية التي أخرجها تشارلز كين في لندن بخاصة) ولعله أدرك أن العقلانية التي تحيل الفوضى

إلى جمال متناسق ومتناغم، أكثر من ضرورة في ذلك الوقت.

لقد أدهش هذا الفهم المتوازن للعرض المسرحي وللإخراج المسرحي، كلا من ستانيسلافسكي وانطوان. وقد حرضت طريقة ماييننغن هذه كلا الفنانين، وغدت التمرينات المفصلة والأداء الجماعي المنضبط ثم الوحدة والتماسك في الاخراج السمة المميزة للمسرح الحر ومسرح الفن في موسكو(2)». ولقد ارتبط انجاز مسرح ماييننغن بالواقعة الطبيعية التي كانت قد اكتسحت أوروبا في ذلك الحين. ولذلك فإن فحص تفاصيل العرض، والسعي المحموم إلى مطابقة الواقع بطريقة «فوتوغرافية» بدءا من الأداء إلى الأزياء والديكور والإضاءة، إلى المشاهد الجماعية، كان يرمي إلى تعزيز الوهم بأن ما يجري على خشبة المسرح، هو الحياة الحقيقية.

لعل ما يهمنا هنا، في هذا السياق، ما يمكن أن ندعوه بالتأسيس للمفهوم والممارسة، ومن ثم النظرة إلى النص باعتباره الأرضية التي تتشكل فوقها الرؤى الاخراجية.

كان النص المسرحي، بالنسبة إلى ماييننغن ، شبه مقدس إن لم يكن مقدسا، ولا يكمن السبب في الطبيعة الانتقائية للنصوص ـ الكلاسيكية منها بخاصة ـ فحسب وإنما في ذلك الولاء الأعمى للكلمة وللكاتب الذي يقف وراءها. النص في عرفهم هو المبتدأ أو المنتهى، وعليه يجب أن يكون العرض المسرحي خادما له. وعليه أيضا ـ وربما على المخرج قبل كل شيء ـ أن يكون مترجما أو مجسدا حرفيا لكل مشهد. وإذا أضيفت الهيبة التي يزرعها الكاتب في روع المخرج، إلى مطابقة العرض المسرحي للحياة الواقعية ـ كما أسلفنا ـ فإن النص يرى ذاته في مرآة المخرج، دقيقة وطبق الأصل، إن لم تكن منتفخة قليلا. النص كما هو. تلك كانت وجهة نظر مسرح ماييننغن. وقد تجلت وجهة النظر تلك في العلاقة بين المسرحي النرويجي هنريك إبسن، ودوق ماييننغن، حيث زوده إبسن بوصف مفصل لبيت نرويجي، قبل عرض مسرحيته «الأشباح».(3)

ويبدو أن المخرج (الدوق) لم يكن يبحث عن نسخ أجواء المسرحية وعرضها كما هي، بالرجوع إلى المصدر الأكثر ثقة ـ ابسن ـ وإنما كان يتلهف إلى لقاء الكاتب للاطمئنان إلى أن كل شيء على ما يرام، فلا شطط ولا خروج عن النص. ثمة إذن تواز بين تحديد المرجعية فيما يتعلق بالعرض المسرحي، وإناطتها كليا بالمخرج، والاعتراف به وبسلطته وسطوته على العمل المسرحي، وبين التعامل مع النص باحترام وحصافة شديدين.

ولم يكن موقف انطوان بعيدا عن موقف مسرح ماييننغن تجاه النص، إذ ثمة وشائج ربطت بينهما ـ لعل أهمها الواقعية الطبيعية وضرورة إصلاح المسرح وبروز المخرج كشخصية مميزة ـ وإن كان أنطوان قد خطا خطوات متقدمة نسبيا على طريق الاخراج.

وجد أندريه أنطوان (1858 ـ 1943) في المسرح خلاصه الإنساني، إذا صح هذا التعبير، ولم تكن له ظروف الدوق المادية أو مكانته الاجتماعية، وهو الذي كان موظفا في شركة الغاز يخشى الإملاق، ذهب أنطوان إلى أبعد من دوق ماييننغن، فراح يبحث عن أداء واقعي طبيعي وإخراج واقعي طبيعي.

ورأى في الحياة اليومية وفي نمط

سيرورتها. وفي سلوك الناس وهم يعيشونها، المثال الذي ينبغي أن يحتذى. صار ممثل أنطوان يعرف كيف يعطي جسده فرصة التعبير عن الشخصية. بمعنى آخر كان يمثل بجسده كله وليس «بصوته» وحركاته فقط. أما أنطوان المخرج فكان هاجسه التفاصيل في كل شيء: الكلام الإيماءة «إن إعادة قلم رصاص أو قلب فنجان على خشبة المسرح»(4) هامة ولا تقل أهمية عن المبالغات الخطابية في المسرح الرومانسي. لكنه يرى إلى الاخراج كفن، تقاس نجاعة حلوله وتجلياته البصرية، بقدرته على خداع المتفرج بإيهامه بالواقع.

ويقف أنطوان - شأنه في ذلك شأن الدوق - موقف الاحترام والتبجيل من النص. كان همه إذا قدم نصا كلاسيكيا مثلا، الالتزام المطلق بنقل العصر والبيئة، بحيث يبدو كل شيء كما كان تماما. بيد أن الرجل توقف عن طريقة الأداء - أداء الأعمال الكلاسيكية - ملحا على تخليصه من المبالغة الخطابية الرنانة، وتقريبه من الحياة الواقعية.

قد يكون أميل - في علاقته بالنص تحديدا - إلى اعتباره خارج اللعبة ومنفصلا عنها، وبالتالي فالإصلاح الذي كان يدعو إليه، يجب أن ينصب على العرض والمشكلة، كما بدت له، مشكلة تخلف العرض بعناصره كلها، وليست مشكلة نص.

جاء الروسي ستانيسلافسكي (1863 - 1938) ليعلن القطيعة مع السائد وليخرج مع صديقه وزميله نميروفيتش دانشنكو (1858 - 1943) بعد لقائهما التاريخي في مطعم سلايفيانسكي بازار، وسط موسكو، والذي استمر زهاء ثماني عشرة ساعة - بتصور يشخص الأزمة ويقترح الحلول.

لقد كان ستانيسلافسكي أقرب إلى المفكر المسرحي، وقد خرج من عباءة المسرح المحترف ممثلا ومشرفا، قبل أن يصبح مخرجا، لم يكن مسرحيا عاديا دفعه استياؤه من الظروف السائدة في المسرح، إلى البحث عن الجديد البديل، كان يريد أن ينظم الممارسة المسرحية ويضع لها منهجا تسير وفقه، ومازالت أصداء عباراته الشهيرة، تتردد إلى يومنا هذا: انتهى عهد النجومية الذي يتعارض مع جماعية العمل المسرحي، لا مجال للخطابية في الأداء بكل حيلها وعاداتها المسرحية المبتذلة. ليست هناك أدوار صغيرة، هناك ممثلون صغار.

بدا ستانيسلافسكي أكثر خبرة ونضجا - وهو المثقف - من زميله الفرنسي الذي لم يكن قادرا - بحكم عمله كموظف في شركة الغاز - على ارتياد آفاق أرحب وأعقد. صحيح أنهما كانا ينضويان تحت لواء مدرسة أو اتجاه واحد (الواقعية) - وإن كان ستانيسلافسكي قد مضى إلى أبعد من الأطر الطبيعية وصولا إلى النفسية - إلا أن هذا الأخير نظر إلى العملية المسرحية في سياقها الاجتماعي - الفني التقني (كانت فرقة مسرح الفن في موسكو تبحث في المتاحف والمكتبات والقصور والأسواق والساحات في سبيل بعث الحياة على خشبة المسرح بصدق) ولم يكن غريبا على صاحب النظام أو المنهج تكريس مبدأ المخرج المستبد. بل إن العبارة التي تقول «المخرج مؤلف العرض المسرحي» ارتبطت بتجربته في مسرح موسكو الفني. وإذا كان كل من الدوق وأنطوان، قد سلم بما يمكن أن ندعوه

واقع الكتابة المسرحية، أي بما هو موجود منها (ابسن - هاوبتمان) فإن ستانيسلافسكي بالمقابل أدرك وبعمق، أن تقنية الأداء الجديدة، تتطلب نصا جديدا، كتابة مسرحية جديدة. وعلى هذا الأساس يُفسر لقاؤه بالكاتب أنطوان تشيخوف، الذي عجز الممثلون التقليديون عن فهم البناء الدرامي لهذا الكاتب الذي قوّض كل مألوف.

ما كان ستاينسلافسكي ليعترض على النص المسرحي، وهو الذي كان يحتفي به قارئا وممثلا وصاحب فرقة مسرحية. كان الاعتراض إذن على نوعية النص.

بل لقد أمسى النص مادة مختبره المسرحي. «إن التعبير عن أفكار ومشاعر وأحلام الكاتب، آلامه وأفراحه الأبدية من مهام العرض المسرحي، وإذا قرأنا نظامه المسرحي، نجده ينهض على الأسس التالية:

- الهدف الأعلى.
- خط الفعل المتصل.
- الظروف المعطاة - لو السحرية (ماذا تفعل لو كنت تحب جولييت)
- الخيال
- الذاكرة الانفعالية
- التواصل

وتتوضح هذه الأسس في النص ويستحيل، بالتالي اكتشافها وتحديدها خارجه، يقول ستانيسلافسكي: «لنتفق من الآن فصاعدا على تسمية ذلك الهدف الرئيسي والأساسي والشامل، الذي يستقطب جميع الأهداف الجزئية، بلا استثناء، ويحفز السعي الابداعي للدوافع الداخلية المحركة كلها، وعناصر الحالة الداخلية للممثل - الفنان - بالهدف الأعلى لمسرحية الكاتب».(6).

ويربط كل ما يجري في العرض المسرحي بالهدف الأعلى، ويوضح ستانيسلافسكي علاقته بالنص المسرحي وبالكاتب بصراحة لا تترك مجالا للتأويل «لا يمكن أن يكون هذا الهدف الأعلى الذي يصل إليه المخرج، معاديا للهدف الأعلى للكاتب»(7) هذا يعني أن ستانيسلافسكي لا يحاول أو يواجه أو يسمح لنفسه - كمخرج - بقراءة هامشها واسع أو متحرر إلى حد ما. ولم يكن من قبيل المصادفة، أن توجد في مسرح موسكو الفني، مهنة أو وظيفة «رئيس قسم الأدب» (ZAV-LIT) بالروسية وغالبا ما كان يشغلها ناقد أو باحث معروف، وثيق الصلة بالعمل المسرحي، ولعل مثل هذه الوظيفة تشي بالاحترام والتقدير، الذي كان المسرح (مسرح موسكو الفني) وعلى رأسه ستانيسلافسكي يكنه للنص والكاتب.

وهذا الولاء للنص المسرحي وللكاتب، كان واضحا أيضا في أقوال نيميروفيتش - دانشنكو الذي ضاق ذرعا، على ما يبدو، من نعت النقاد والفنانين مسرح موسكو الفني، بمسرح المخرج «أطلقوا علينا في البداية تسمية مسرح المخرج. ومن ثم عندما بلغ الممثلون سن الرشد الفني - قالوا عن مسرحنا إنه مسرح الممثلين المبدعين، ولكنني أعتقد أن ما يلائم مسرحنا حقيقة، تسمية مسرح المؤلف».(8).

وبصرف النظر عن دقة التسمية، وفيما إذا كان هذا المسرح، مسرح المخرج أو الممثل أو الكاتب، أم مسرح هؤلاء كلهم فإن الوضع الصريح والظاهر، وغير الملتبس كان كالتالي: نص كامل وغير منقوص يقابله مخرج يعكسه في مرآته كما هو(9)

وعندما يجري الحديث عن ستانيسلافسكي ومسرح موسكو الفني، يجد الباحث أو الدارس نفسه أمام شخصية عملاقة، لا تقل أهمية عن ستانيسلافسكي، من حيث الثراء الثقافي النظري، وحيوية وجدية الممارسة العملية، إنه مواطنه الروسي فسيفولد ميرخولد (1874 - 1940) الذي أثار عواصف نظرية وتطبيقية في الحياة المسرحية الروسية والأوروبية، لم تهدأ إلا برحيله المأساوي.

لقد أعلن ميرخولد، وفي تحد سافر لستانيسلافسكي(١٥) ومسرحه، أنه يبحث عن فن مشبع بالروح العصرية، بعيدا عن الواقعية المزيفة، التي تقتصر على استخدام وجه وصوت الممثل، وتغفل جسده كله بكل ما فيه من إيماء وحركة.

ولئن مكّن ستانيسلافسكي للمخرج في المسرح، وأبرز دوره الريادي، فإن ميرخولد ضاعف من المساحة النظرية والعملية، التي يتحرك فيها المخرج، بل لعله بدا مستعدا للجدال والسجال، أكثر من ستانيسلافسكي وبعد أن استقر وضع المخرج ووقف على أرض صلبة، باعتباره مؤلف العرض المسرحي، راح ميرخولد يتطلع إلى فلسفة جديدة لفنه، فكان أن أفاض في الحديث عن المجتمع الجديد (مجتمع الثورة) والفن الجديد وضرورة أن يتساوق فن المسرح مع طروحات الثورة البلشفية، فكان أن صاغ مشروعه المسرحي الذي دعاه «بالبيوميكانيكا». ومما قاله ميرخولد عن مشروعه هذا إن عمل الممثل في المجتمع الصناعي عبارة عن أداة من أدوات الانتاج الحيوية بهدف تنظيم عمل كل مواطن، في المجتمع، تنظيما مناسبا.

ولتحقيق ذلك يجب اكتشاف تلك الحركات الموجودة في العمل والتي تسهل الوصول إلى الفائدة القصوى من زمن العمل. وطالما أن مهمة الممثل الوصول إلى هدف معين، فإن أدواته التعبيرية يجب أن تكون مقتصدة، لكي يكون متأكدا أن الحركة التي يقوم بها سوف تجعله ينجز هدفه ومهمته بأسرع ما يمكن(١١).

وتبدو محاولة ميرخولد عقلنة عمل الممثل وذلك بوضع، أو بعبارة أخرى بتوظيف، الجمالي لخدمة السياسي - الاجتماعي، استجابة لدعوة الثورة، ولو بطريقة غير مباشرة، إلى أدلجة الفن. ولا تتناقض مثل هذه المحاولة مع فكرة مسرحة المسرح التي تمسك بها وروّج لها، ميرخولد. بمعنى آخر يمكن لفن المسرح الإعلان عن ثوريته، على طريقته الخاصة، بعد أن يكون قد تحرر من النص والكاتب.

وبعد أن طالب ميرخولد بتحكم الممثل في جسده، ومن ثم تطويره كأداة ابداعية عن طريق الليونة وخفة الحركة وسرعة الاستجابة، على أن يمتد التحكم إلى الفضاء المسرحي المحيط به، ليشمل قطع الديكور والاكسسوار، والممثل الشريك، حدد ثلاث مراحل لعمل الممثل (البيروميكانيكا):

١- التحضير للعمل.

2- وضع الجسم والعقل أثناء العمل.

3- رد الفعل على ما يأتي.

إنه كما يبدو افتراق كامل مع الأسس التي وضعها ستانيسلافسكي، بل النقيض تماما، ببساطة شديدة يمكن تحديد هذا التناقض على أنه اهتمام خاص بمعايشة الممثل للدور، بالتركيز على عالمه الداخلي - النفسي والتشديد

على صدق المعايشة (ستانيسلافسكي) والتوكيد على العالم الخارجي للممثل، جسده، ووضع هذا الجسد هو الذي يحدد عالمه النفسي، وقدرته على التعبير عن هذا العالم (ميرخولد).

وهكذا يتضح موقف ميرخولد أيضا من النص المسرحي، لأن إبراز دور الجسد والتحكم فيه، يعني ببساطة أن له لغته الخاصة، وأن الخطاب اللغوي الذي يضطلع به النص المسرحي، ليس مركزيا ونهائيا.

يصف ج ل ستيان موقف ميرخولد من النص والكاتب بأنه «كان هرطقيا حين يتعلق الأمر بقتل عمل مؤلف ما»(12) وغني عن القول إن ستيان يبالغ إذ يساوي بين الهرطقة والقتل، لأن ميرخولد كان يردد دائما عبارة للممثل الفرنسي - مونيه سولي - تقول: «أي نص ليس إلا حجة» النص، من هذا المنظور ليس أكثر من مادة خام، مهمة المخرج إعادة صوغها وتشكيلها، وفي بعض الأحيان إعادة هيكلتها دراميا.

«لم تكن حركات الممثل في حاجة إلى توكيد كلماته» ويمضي ميرخولد قائلا: «إن الناس عادة ما يقومون بالكشف عن أفكارهم من خلال الحركات والإشارات والأفكار المكشوفة، قد تكون على علاقة واهية بما يقال، أو قد لا توجد أية علاقة بينهما على الاطلاق، فالناس يكشفون عن حقيقة علاقاتهم، تجاه بعضهم، من خلال الإيماءات فقط. وهكذا ينشأ حواران اثنان، قد يتواجدان في اللحظة نفسها: الحوار المنطوق والحوار الداخلي»(13)

الحركة لغة أخرى، خطاب آخر بالنسبة إلى ميرخولد، ولم يكن ليرضى أبدا عن تقديم النص كما هو، أو كمعطى مقدس. أن تقبل، كمخرج «نقل» نص إلى خشبة المسرح، دون أي تغيير، يعني من وجهة نظر ميرخولد، أنك تقدم أدبا يحاكي ويقلد الواقع. وهذا مالا يطيقه وهو الذي وصف الواقعية في المسرح، بالمزيفة والملفقة.

ولقد أضحت «واقعة» اخراجه لنص غوغول الشهير «المفتش» 1926 القشة التي قصمت ظهر البعير، كما يقولون، فقد أجرى ميرخولد في النص المذكور تغييرات أساسية وجوهرية، طالت البناء الدرامي والفكري، بحيث تحول النص إلى آخر جديد مختلف، كان خليستاكوف، الشخصية الرئيسة في المسرحية، وفقا لتصور ميرخولد، إنسانا من نمط آخر، مختلفا عن خليستاكوف الكاتب.

لقد وصف غوغول بطله بأنه محتال غير محترف ودجال غير حذر وهو فوق هذا وذاك، يؤمن حقيقة بالكلمات التي ينطقها، وعندما يكذب فإنه يفعل ذلك بشكل فاضح. أما خليستاكوف - ميرخولد فقد كان كاذبا من النوع الماكر وشريرا. ولم يكن جائعا - كما قدمه ستانيسلافسكي مثلا - يتلوى من الجوع، بل جائعا شيطانيا، خواء معدته كان دلالة جسدية على خوائه الأخلاقي. ولم يكتف ميرخولد بذلك، بل حول المونولوجات إلى حوارات وأضاف - لهذا الغرض - شخصية غامضة، تمثل ضابطا جوالا ورفيقا لخليستاكوف، لعله الأنا الثانية لخليستاكوف نفسه، أو شبيهه.(14) أضف إلى ذلك أن ميرخولد استثمر الدلالات للعناصر البصرية بشكل ذكي وحاذق (الملابس، الماكياج، الإيماءات).

ومن سوء طالع ميرخولد أن

ستانيسلافسكي، كان قد قدم عرضا آخر «للمفتش» أقرب ما يكون إلى الاستظهار للنص الأصلي. ولم يكن ميرخولد يحتاج إلى استعداء السلطة عليه، لأن تاريخه الفني، لم يكن يروقها. لذلك فقد كانت التهمة جاهزة وما عليهم إلا أن يلبسوه إياها: الشكلانية.

وهكذا توفي الرجل في ظروف غامضة «وهناك من يشير إلى أنه صفي جسديا عام 1940.(15)

كان ميرخولد إذن يعزف عن فكرة النص «المقدس» غير القابل للتعديل أو التغيير. ويرغب عن القراءة الآلية الحرفية للمسرحية، ولهذا فالنص المسرحي في مرآته الاخراجية مختلف.

وعندما نقرأ كلاما لمسرحي آخر معاصر له، هو يفغيني فاختانغوف، يقول: «مسرح ميرخولد - مسرح المستقبل «ونقرأ اليوم ونرى عروضا مسرحية تختفي بلغة الجسد، ويدير أصحابها ظهورهم إلى النص (الكلام) يداخلنا يقين راسخ بعبقرية ذلك الفنان والمفكر المسرحي، الذي لم يهدأ في يوم من الأيام، ولم يستكن فقد كان مسكونا بالابداع الحقيقي.

يلتقي ميرخولد بستانيسلافسكي من خلال الفهم المشترك لعمل ووظيفة ودور المخرج - مؤلف العرض المسرحي - إلا أنهما يفترقان فيما يتعلق بدور المؤلف في حالة الأول - ميرخولد - يمكن الحديث عن موت المؤلف، ولكن ليس بمعنى تلاشيه في النص، وإنما بمعنى إزاحته ليأخذ المخرج مكانه، لا ليتوحد به. لأن التوحد يفضي إلى الذوبان، وهذا مالم يحدث في عروض ميرخولد. إن ستانيسلافسكي يحتفظ للمؤلف بكيانه، ويبني عرضه المسرحي على نصه.

ينظر إلى النمساوي ماكس رينهارت (1873 - 1943) على أنه أحد أهم مخرجي عصره. ويتقاطع - كمخرج - مع كل من سابقيه، ستانيسلافسكي وميرخولد من حيث مكانة المخرج ودوره. إنه ذلك الفنان الذي يمسك بيده بخيوط اللعبة المسرحية كلها. وإذا كان رينهارت لا يستخف بدور الكاتب ولا يرمي إلى إزاحته، فإن فنه ينطوي على الاعتراف بدور الكاتب، دون تبجيله، وفي الوقت ذاته، لا يسمح للمسرح بأن يكون خادم الأدب، لأن المسرح شيء قائم بذاته، يخضع لقوانينه الخاصة به، والنص المسرحي بالنسبة إليه ليس أكثر من جزء، عنصر، من عناصر العرض المسرحي، وهو الذي أعجبه مفهوم المسرح الشامل، الذي دعا إليه، الألماني فاغنر.(16)

وتكون لهذه النظرة التركيبية، التوفيقية إلى حد ما، وراء عدم ركونه إلى شكل أو نظام محدد. ولم يحاول، خلافا لسابقيه، صوغ آرائه بما يشبه النظرية أو النظام، بل ظل إلى آخر حياته منفتحا على التجارب كلها.

ورينهارت لا يُبارى من حيث مهاراته الاخراجية، سيما مهارته في مجال الحلول البصرية. كان يجيد تحويل النص، على خشبة المسرح، إلى ايقاع وحركة ورقص وموسيقا وملابس مصممة بعناية فائقة، وإضاءة ملائمة فيها مسحة من الفانتازيا، ويعزز بعض من شاهد عروضه، هذه المهارة إلى أفكار غوردن كريغ وأودولف آبيا. وأيا كان تأثيرهما، فإن رينهارت كان في هذا السياق نسيج وحده، ولا يجارى، إلى درجة أن بعض النقاد والفنانين رأوا في عبقريته البصرية هذه، ضربا من

السطحية.(17)

وفي غمرة ولعه البصري هذا، تحول الممثل بين يديه، إلى مجرد دمية. في حين أن النص المسرحي الذي كان يغريه بالتجريب دائما، هو النص الكلاسيكي وشكسبير وموليير منه بخاصة. لم يكن يخترق النص أو يعيد تركيبه على طريقة ميرخولد، بل يدخله إلى «مطحنته» الخاصة، ليخرجه بفهم جديد. أخرج مسرحية شكسبير المعروفة «حلم ليلة صيف» عام 1905 ولم يكن قد تجاوز الثلاثين إلا قليلا، فكانت سبب شهرته العالمية.

يتحدث أرنيست شتيرن عن هذا العرض الفاتن فيقول: «لم تعد الجنيات في المسرحية مجرد راقصات حزينات، كما في العروض الفولكلورية الأخرى، وإنما كن فتيات ممشوقات أنيقات في ثياب خضراء ضيقة، مشدودة وشعور خضر مستعارة» وكانت موسيقا مندلسون إضافة إلى اللون والضوء اللذين أسقطا على شاش موشى، وامتصاص عباءة أو بيرون السحرية لموكب الجنيات، للإيحاء بطلوع الفجر، كان كل ذلك حافلا بالدلالات التي يلتقطها المتفرج كمتعة بصرية.

النص بالنسبة لرينهارت إذن مجال للبحث عن المعادل البصري، وهو ليس أدبا - كما هو الحال عند ستانيسلافسكي - يصلح أساسا وأرضية للوصول إلى تقنية فن التمثيل. إنه يكن له - للنص - الاحترام لكنه ليس أكثر من جزء لا يقوى بمفرده على الوقوف وحده، وإلا تحول فن المسرح إلى فن سمعي. النص في مرآة رينهارت لغة بصرية.

إن كان رينهارت قد وجد نفسه منجذبا نحو الماضي (الأعمال الكلاسيكية)، وكان يرمي إلى بعث هذا الماضي، أو إعادة الحياة إليه، لكن بطريقته الخاصة، وهي التي اتكأت على المعادل البصري بخاصة، فإن الفرنسي أنتونين - آرتو (1896 - 1948) كان هو الآخر قد يمم شطر الماضي، إلا أنه كان يغير تغييرا جذريا النص الذي يقع عليه اختياره. ولقد رأى أن من حقه أن يفعل ذلك، مدفوعا بقناعة مفادها أنه يؤمن بالمسرح غير الكلامي، ذلك المسرح الذي ينهض على الحركة والإيماءة، وقد أفصح آرتو، غير مرة، عن رأيه أن الدراما الواقعية الغربية، قد غرقت في حرفية وأخلاقية تافهة.

ولسنا بصدد عمق التأثير الثقافي، غير الأوروبي، في آرائه وأفكاره المسرحية، بقدر ما نحن معنيون في هذا السياق بموقفه من النص كرجل مسرح، رغم تواضع ممارسته المسرحية قياسا إلى ستانيسلافسكي أو ميرخولد أو رينهارت، بل إن شهرته كانت نتيجة كتاباته النظرية.(19) وقد يكون الغموض الذي اكتنف أفكاره حول «مسرح القسوة» و «المسرح الطقسي» و «نقاء المسرح وشعريته» نتيجة تواضع الممارسة المسرحية، لأنها تشكل، كما هو معروف، اختبارا حقيقيا لأية أفكار نظرية من حيث جلاؤها وقابليتها للحياة والتطبيق.

المهم أن حملة آرتو على النص (اللغة) لم تتوقف. ولم يكف عن نعت لغة النص المسرحي بالديكتاتورية، مؤكدا أن إخضاع المسرح للنص كان أسوأ نتيجة لما يشهده المسرح الأوروبي، من تعقيد على الخشبة ولذلك لن يكون في مسرح آرتو النموذجي أية مسرحية مكتوبة، وإنما ارتجال عن موضوع ما فقط»(20)

ويقارن آرتو بين المسرح الأوروبي و «مسرح بالي» الشرقي من حيث استخدامه اللغة فيقول: «ينتمي العرض الأول في مسرح بالي إلى الرقص والغناء والبانتوميم والموسيقا، ولا ينتمي إلا قليلا جدا إلى المسرح ؟ كما نفهمه في أوروبا. كما أنه يعيد المسرح إلى مستوى الخلق المستقل الخالص، من زاوية الهذيان والوهم والخوف»(21)

ثمة أزمة يعيشها أرتو مع اللغة، كوسيلة أو كأداة تواصل مع الآخر. إنه لا يثق بها على الاطلاق، إنها غير قادرة على التعبير عن آرائه وأفكاره ومشاعره العميقة، والكلمة عند آرتو أعجز من أن تحمل وتصل بالخبرة الإنسانية إلى أقصى مداها، أو إلى غايتها: الوصول إلى الآخر، ويذهب آرتو إلى أبعد من ذلك، إذ يصم الذين يتمتعون بالسيولة اللغوية (المقدرة على إنشاء الخطاب السلس) بالكسل الذهني والفطري!

وقد تفشل اللغة ـ الكلام في «الانقضاض على المتفرجين، بكل ما كان يحدثه الطاعون والموت الأسود، في القرون الوسطى، من تعب وجيشان جسدي وأخلاقي وعقلي بين السكان الذين كان يعصف بهم»(22) إشاعة القسوة، التي كان يجأر بها آرتو (مسرح القسوة). وربما أن الصوت والحركة وحدهما القادران على سرعة أو تسريع تلقي هذه القسوة. وإذا أضيفت الصورة (المشهدية) إليهما، تنجلي ملامح مسرح آرتو، وخطوطه الرئيسة.

من الصعوبة بمكان الزعم بالوجه المستقل أو ربما بعبارة أدق، بالاتجاه المتشكل، إخراجيا لأنتونين آرتو. لم يحس دفء التجربة الحية العملية، ولم يدنُ من ستانيسلافسكي أو ميرخولد، أو حتى رينهارت ولم يفلح في إنجاز نظام أو رؤيا متماسكة أو منهج سواء على صعيد الممثل أو المخرج، ومع ذلك فقد أشاع روح التمرد، وأطلق الخيال، أما مرآته الإخراجية فلم تكتسب هويتها الناجزة والنص لم يكن أكثر من لغة مستبدة.

لعل آرتو، ليس الوحيد الذي أثر في البولوني يجي غروتوفسكي (1933 ـ) الذي أثار في الستينات جدلا حول نجاعة منهجه في تحقيق فكرة «المسرح الفقير» و «الممثل الكاهن أو القديس». بيد أن غروتوفسكي أقر لآرتو بضرورة العودة إلى الينابيع الأولى (الطراز البدائي ـ الطقس) حين كان المسرح جزءا من الأبنية الثقافية والروحية والدينية، والممثل كاهنا أو ما يشبه الكاهن. ولقد أوغل غروتوفسكي في دراسة فن الممثل، فكان لديه منهج قوامه ممثل، سيد الخشبة التي يقف عليها، لا ينازعه السلطة أحد فالمؤثرات كلها وعناصر العرض المسرحي كلها ـ أو ما بقي منها ـ خارج دائرة نفوذه (لا ديكور ولا ملابس أو إضاءة أو ماكياج أو موسيقا).

مسرح فقير يهيمن عليه ممثل، من طينة خاصة، وفي الطرف الآخر المتفرج.

«لا يهدف مسرح غروتوفسكي إلى تلقين الممثل إرشادات وقواعد، بل جل ما يرمي إليه مساعدته لكي يكون ناضجا عن طريق التوتر المبالغ به، والتجرد المطلق والكشف أو العري الباطني»(23) وعلى هذا الأساس يُعرِّض الممثل لعدد من الصدمات منها: صدمة رؤيته لعدد من أساليب المراوغة والأنماط التي يتبعها ثم صدمة معرفته بأنه يمتلك عددا من الامكانات والمهارات التي لم يستغلها، ثم صدمة إرغامه على التساؤل: لماذا هو

ممثل أصلا ؟

هذه الصدمات هي التي تضع الممثل في مواجهة ذاته، وهي التي تميط اللثام عن طبيعة هذا الفن، التي تتطلب منه التفرغ له واستبطانه والانقطاع له وعليه أن يقوم بجملة تدريبات جسدية ونفسية هدفها التغلب على المعوقات التي يضعها الجسد أمام نشاطه النفسي.

وإزاء هذا التركيز على الممثل ودوره، يبدو غروتوفسكي معتدلا في علاقته كمخرج بالنص المسرحي، يقول غروتوفسكي «إن الكثير من رواد مسرحه يدهشون لانقطاع الصلة بين مسرحه والمسرح الأدبي أو النص المسرحي. من أهداف المسرح التقليدي المحافظة على النص والإلقاء السليم وتجسيد أفكار المؤلف. أما نحن فعلى العكس من ذلك، نؤمن بقيمة المسرح الذي سماه البعض تلقائيا، وفي تقديرنا أن النص أحد عناصر العرض المسرحي، وإن لم يكن أقلها أهمية لكن للمخرج حرية التصرف بالنص، لكي يستطيع التعبير عن التغيرات بوسائل مسرحية بحتة، إلا أنه يحافظ في الوقت نفسه، على سحر الكلمات ويراقب باهتمام كيف تُنطق.

هذه المعالجة الحرة للنص هي الخطوة الأولى الحاسمة لتحرير المسرح من العبودية الأدبية، ومن ثم يصبح النص، الأرض التجريبية التي يعمل عليها المخرج المبدع، ومن الطبيعي أن يكون النص الحديث محدود الأثر، إذا لم يكن مستندا إلى تكنيك أدائي جديد كل الجدة»(24)

النص إذن مادة للتجريب، وبالتالي فإن قيمته الأدبية والفنية مرهونة بقابليته للتجريب، ويبدو غروتوفسكي، في هذا السياق، قريبا من ميرخولد، الذي نزع عن النص قناع القداسة، وطرحه كمادة خام دون أن يلغي الكلمة، كما فعل آرتو، ولكن الثلاثة يلتقون حول زيف الواقعية وقصورها.

ينفرد غروتوفسكي بطريقة تعامله، أثناء التدريبات، مع النص، فلقد جرت العادة، لدى كثير من المخرجين، أن يبدأ المخرج بقراءة النص مع الممثلين، أما غروتوفسكي فإن الممثل عنده، يبدأ بالصمت لأنه أجدى من النص المكتوب، وتأسيسا على ذلك، يتراجع النص ليخلي الطريق أمام العملية النفسية التي تتم داخل الممثل، بعبارة أخرى يسعى المهرج عبر الممثل، ليس إلى إعادة انتاج النص، بل إلى مواجهته، ليس مطلوبا من الممثل، الذي يؤدي دور هاملت، تقديم هاملت أو عرضه أو الدخول في إهابه، وإنما مواجهته ومقابلته. ويترتب على مثل هذه المواجهة الإضافة والحذف وترتيب المشاهد وربما تغيير بعض الكلمات.

في مسرحية «الأمير الوفي» لكالديرون يظهر البطل كشهيد وضحية من ضحايا محاكم التفتيش الأسبانية في القرن السابع عشر. وضع البطل وهو شبه عار إلا من مئزر يغطي بعض جسده، على لوح مخصص للتعذيب والجلد، حيث يراه المتفرجون من الأعلى وكأنه في غرفة عمليات أو حلبة مصارعة.

والمسرحية المذكورة، كنص، لا علاقة لها بمحاكم التفتيش، من قريب أو بعيد، والكديرون دي لا باركا لم يطرق مثل هذا الموضوع، بيد أن غروتوفسكي كيّف النص مع خطته هو أو فكرته هو: إدانة محاكم التفتيش.

النص في مرآته ليس مطابقا للأصل، وهو ليس مترجما أو منفذا.

قد يكون الألماني برتولد بريخت (1898 ـ 1956) إذا ما قورن بهؤلاء، حالة فريدة وخاصة، يصعب الوقوف على نظير لها في المسرح الحديث. فبريخت لم يكن مخرجا فحسب وإنما كاتب، بل لعله يعيد إلى الأذهان صورة رجل المسرح، الذي يجمع بين النظرية والممارسة العملية. كانت النظرية البريختية تكتمل وتغتني بالممارسة العملية، بمعنى أن العرض المسرحي، كان مرنا متحركا في علاقته بالنص المسرحي، وتشي علاقة بريخت الانتقائية بالنص (اقتباسا وإعدادا) برغبته في امتلاك مادة سريعة التكيف مع تصوره وطريقته وفهمه للمسرح فكرا وجمالية.

وفي الوقت الذي كان يتلمس في النص الأفكار السياسية والاجتماعية، التي تنسجم مع رؤيته الإيديولوجية، كان يحرص على دقة التجليات البصرية، وكأنه يقيم نوعا من التوازن بين الكلمة وعناصر العرض البصرية، ويحمل هذه الأخيرة دلالات تغريبية تسهم في خلق التناغم بين مسرحه الملحمي (نظريا) ومؤثراته التطبيقية، إذا صح هذا التعبير، لم يتنصل ـ ولم يكن بوسعه أن يفعل ذلك ـ من الكلمة وهو الشاعر، لذلك فإن كتابته المسرحية نوع من الكتابة الحركية، التي تختبر ذاتها، عبر قابليتها للأداء. الرسالة السياسية الاجتماعية، التي يحرص مسرحه الملحمي ـ التعليمي على مرونة تلقيها، لا يمكن أن تفعل فعلها، إلا عبر الكلام النص (الكلمة) لا يمكن تجاهله بالنسبة لبريخت. ولا يمكن إقصاؤه. لكن في الوقت نفسه، لا يمكن إطلاقه.

قد يلتقي مع ميرخولد، من حيث ضرورة تكييف النص وحرية التعامل معه، مع الأخذ بعين الاعتبار ـ اختلاف زاوية الرؤيا ـ منهجيا ـ للكتابة المسرحية والعرض المسرحي وقد يكون قريبا من رينهارت الذي خبر تجربته عن كثب ـ من حيث التوكيد على بصرية العمل المسرحي. وقد يكون قريبا من آرتو في كشف الدور المخادع الذي يلعبه الإيهام في المسرح، وزيف الواقعية، لكنه يختلف عنهم جميعا في فهمه لوظيفة المسرح وأدلجة هذا الفهم.

يتماهى النص (الكاتب) بالمخرج في حالة بريخت، وينتفي التقابل الذي يبرز لدى المخرجين الآخرين.

ليس المسرح نصا ومخرجا، ومع استحالة اختزاله إلى العلاقة بينهما، إلا أن السيرورة التاريخية الإبداعية لفن المسرح، في القرن العشرين، تحددت معالمها الرئيسية عبر قطبي هذه العلاقة.

الهوامش:

1ـ انظر ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد جمول، دمشق، وزارة الثقافة، 1997 ص 24.

2ـ المصدر السابق. ص 26.

3ـ يمكن العودة إلى عدد من المراجع التي تتناول الاخراج منها: أسس الإخراج المسرحي ألكسندر دين ـ ترجمة سعدية غنيم. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975. المخرج في المسرح المعاصر، الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 19 ـ1979، الفكرة الإخراجية، أوسكار ريمز، ترجمة د. نديم معلا ـ دمشق. المعهد العالي للفنون

المسرحية 1986.

جالاوي ماريان، دور المخرج في المسرح - ترجمة لويس بقطر، القاهرة - هيئة الكتاب 1970.

4- نقلا عن ج. ل. ستيان مصدر سابق، ص 49.

5- ستانيسلافسكي (مقالات - خطب - محادثات ورسائل) موسكو دار الفن 1953 - ص 508 (باللغة الروسية).

6- المصدر السابق، ص 508 - 509.

7- المصدر السابق، ص 339 - 340.

8- نميروفيتش - دانشنكو (مقالات، خطب، محادثات، رسائل) دار الفن موسكو 1953 من 256 (باللغة الروسية).

9- لمزيد من معرفة طبيعة نظام ستانيسلافسكي يمكن الرجوع إلى كتاب تلميذه ألكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، دمشق، وزارة الثقافة 1976 ترجمة شريف شاكر.

10- يلاحظ أن ستانيسلافسكي كان واسع الصدر يعرف كيف يصغي ولمن يصغي وقد أتاح لميرخولد رغم موقفه منه إمكانية أن يجرب أدواته الفنية، بأن أعطاه ستوديو خاصا به.

11- انظر ميرخولد «في الفن المسرحي» ترجمة شريف شاكر، بيروت دار الفارابي، 1979، الجزء الأول والجزء الثاني.

12- مصدر سابق. ص 509.

13- نقلا عن كاترين بليز إيتون، مسرح ميرخولد وبريخت ترجمة فايز قزق ومراجعة وتقديم د. نديم معلا، دمشق المعهد العالي للفنون المسرحية 1997، ص 101، ويجد القارئ في هذا الكتاب محاولة للكشف عن مدى تأثير ميرخولد في بريخت، ومدى تأثير الفن الروسي في الغرب - أوائل القرن العشرين - وهناك تحديد لتجليات هذا التأثير - ميرخولد في بريخت بخاصة - من خلال تشابه الأسس النظرية والعرض المسرحي.

14- المصدر السابق، ص 115 - 116.

15- انظر كتاب «في الفن المسرحي» ترجمة شريف شاكر، مصدر سبق ذكره.

16- ريتشارد فاغنر (1813 - 1883). كان يهتم بالموسيقا والدراما اهتماما خاصا دفعة في النهاية إلى الدعوة لإقامة تركيب بين الفنون كلها بحيث يشغل كل منها حيزا من العرض المسرحي، وبحيث تكون متوازية ومتوازنة في تأثيرها على المتفرج.

17- الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق، ص 483.

18- نقلا عن المصدر السابق ص 485.

19- أصدر بيانين مسرحيين عام 1933 و1932 ضمهما كتابه الشهير «المسرح وقرينه» وقد ترجمت الكتاب إلى العربية د. سامية أسعد ونشرته دار النهضة العربية - القاهرة - 1973.

20- انظر الدراما الحديثة، مصدر سابق، ص 328.

21- المسرح وقرينه، أنتونين آرتو، ترجمة سامية أسعد، دار النهضة العربية، القاهرة ص 45.

22- الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق، ص 327.

23- سامي صلاح، غروتوفسكي والممثل القديس، مجلة المسرح (نادي المسرح) العدد 5 اغسطس 1980.

24- سمير عوض، نحو مسرح فقير، مجلة المسرح، القاهرة، العدد 71، ابريل 1970.

السعودية

علامات في النقد

العدد رقم 77

1 نوفمبر 2013

النص المسرحي لغة قادمة لعالم متغير

فهد ردة الحارثي

- نص نكتبه، نص يكتبنا ، نص يعبرنا، نص نعبره، نص نبحث عنه ونص يبحث عنا.
- لكاتب المسرحي يتجول في الحياة يغني للطرق والأرصفة ووجوه الناس يتأمل كل المخلوقات، ينظر، يسمع، يفكر، يحلل يتماهى، يجادل، يناقش، يسكن، يغوص، يبحر، يتنفس بعمق ، هو في محاولة دائمة للبحث عن اقتناص الفكرة التي قد تنبت وقد تموت، حسب ظروف مناخية زمانية مكانية مزاجية.
- هي فكرة ما نصطدم بها في وقت ما، نتحرك منها ولها وبها وفيها، نتفاعل معها، نلونها، نعطرها، نزدهي بها، نتعامل معها عندما يتم اقتناص الفكرة - فكرة ما - الأفكار الملقاة على قارعة الطريق، تحتاج لصياد ماهر يجيد قراءة الأشياء.
- وما أن يتم له فعل اقتناص هذه الفكرة حتى يسارع الكاتب بكتابة نصه وتحويل الفكرة إلى أفكار وأشكال متداخلة مترابطة متماسكة إنه سيحولها في ساعة في يوم في شهر في سنة. تتدفق الحروف تتبعها الكلمات تترابط في جمل مكونة ذلك النص المذهل واللا مذهل المدهش والعادي ، هو يكتب نصه وفق منهج ومدرسة ودون منهج ومدرسة قد يكتب نصاً تقليدياً أو ملحمياً، او تسجلياً، أو يكتب نصاً عبثياً، قد يرجع للتاريخ ليكتب عن

مسرح الحكواتي والاحتفالية والسامر والحلقة، قد يكتب نصاً من مسرح الدهشة أو الجريدة أو مسرح القراءة، قد يخلط هذا بذاك، للبحث عن تأسيس معملية النص الجديد.

- من هذا النص المسرحي ننطلق لنفسر ونحلل ونناقش ونتناقش، لن أعود هنا لمادة النص من حيث البعد التاريخي أو الجغرافي أو الجمالي، لن أحلل نصوصاً، لن افكك وأعيد بناء البناء لغرض نقدي ، بل سأذهب مباشرة نحو مسرح المستقبل هذا الذي تنطلق منه وإليه ومنه وعنه في موضوع ندوتنا.
- إننا أمام عالم متغير متبدل سريع الركض نحو اتجاهات متعددة وكل يوم يمر بنا يجعلنا نلهث في الركض خلف كل هذه الاتجاهات، لأنك ببساطة شديدة لاتستطيع ان تظل واقفاً وكل الأشياء تركض من حولك، نحن في عمق دوامات من التغيير وإعادة الهدم والبناء لعالم جديد، عالم له فكره وتكوينه وبنيته الخاصة به ولعل من أكبر مشاكلها أنها بنيه متحركة لاقرار فيها، وهي بحاجة لتكوين قادر على استيعاب متغيراتها السريعة في كل المجالات وفي كل تفاصيل الحياة من حولها، فقط دعونا ننظر لامرين هامين جداً وهما: صرعة الاتصالات وتقنياتها وشبكات التواصل وماينطلق منها ولها من حلقات دائرية تتشابك مع بعضها صانعة دوامات متتالية، ثم ننظر لربيع عربي قادم نترقبه بفرح وبفزع وبأمل وبقلق ولست أود أن أنساق خلف تحليلات سياسية أو تقنية أو أثار اجتماعية وإقتصادية لهذه التغيرات التي تمس بنيه الانسان العربي كجماعات وأفراد، لكني أتصور أن كل ذلك سيحمل في طياته تحولا في الخطاب المسرحي على كافة مستويات الحركة

به شكلاً ومضمونا، فمن غير المنطقي أن يتحول كل شيء حولك وتبقى أنت ساكناً أعتيادياً لاملامح للتغيير بك وإلا لتحولت لكائن جامد لاحراك به.

- لقد مرت بنا اسماء مئات المؤلفين المسرحيين العرب، الذين قدموا للمسرح العربي تجارب قيمة وهامة واعتيادية وفاشلة ومرت بنا أسماء كثيرة كان لكل منهم تجربته الخاصة، لكني ساقف لوهلة عند تجربتين هامتين للغاية في الكتابة النصية المسرحية ،لأنهما خضعتا لتجربة جمعية أشترك فيها جيل خلف جيل من الكتاب ولها ملامح واضحة من حيث البناء النسقي لها وتكوينها، تجربة المسرح العراقي بكل الثراء اللفظي واللغة الشاعرية العذبة التي كادت أن تحيل النص لقصيدة شعرية طويلة لا تمل سماعها وناقش بعمق تجربته الانسانية والسياسية والحياتية، وتجربة المسرح التونسي الذي أوغل في إستخدم لغته المحكية ذات البعد الموسيقي واستمتع بها وهو يقدم لنا يوميات الليل والنهار دون تكلف مصتنع ودون رتوش كثيرة تبعده عن جمهوره .
- بينما تناثرت تجارب كتابة النص العربي الفردية هنا وهناك وكان لكل كاتب تجربته الخاصة به التي تستطيع أن تقيسها إذا تمددت وتنساها إن انكمشت.
- أعود لأقرأ ملامح نص مسرحي عربي جديد أجده الان واضحا أمامي في العديد من النصوص المسرحية التي يكتبها الشباب الجدد في عالم الكتابة أوحتى كبار الكتاب الذين تحركوا مع الحراك الجديد وانطلقوا يكتبون بنسق جديد ومن أبرز هذه الملامح اسوقها هنا على عجل وإلا فإن كل ملمح لها بحاجة إلى باب مستقل في البحث والدراسة :

-في عصر الصورة اهتم النص المسرحي الجديد بالصورة فالكلمة به لها علاقة مباشرة بالصورة في تقنية الكتابة وفي مشهدية الصورة نفسها ، وهي مولعة باشعال فكر المخرج والدراماتوج والسينواغرف وكافة عناصر العرض بالاشتغال بها وفيها ومنها ولها.

- بعد أن كانت الأسئلة محور في البناء المسرحي لفترة طويلة نظرا لظروف سياسية ورقابية واجتماعية واقتصادية، تحل الجدليات محل الأسئلة لتناقش القضايا، ليس لأن الأمور تبدو واضحة أكثر الان ولكن لأن مستويات الحرية وسقفها ارتفع قليلاً أو كثيراً حسب حالة العباد والبلاد، واستطاعت محركات الأحداث أن تشعل الجدليات عوضاً عن الأسئلة .

- يبدو لي أن نصوص الغد ستعمل كثيراً على لغة الإشارة والدلالة وستكون مفاتيح اي نص مسرحي منطلقة من البحث في لغات الإشارة والدلالة، أكثر من لغة النص المحكية، وسيكون خلف النص نص، وداخل النص نص، وحول النص نص، ذلك مابدا لي من قراءات متنوعة في النص المسرحي القادم الذي تبدو ملامح اشتغاله على هذه اللغة واضحة في نصوص شابة كثيرة

- النص المسرحي القادم سيكون منفتحاً على الكثير من المفاهيم ولن يقوم على سلطة اللغة ولا على الحوار فقط بل سينطلق نحو التعامل مع مكونات جديدة اصبحت من ضرورات الحياة العصرية حتى اللغة ستبدو مختلفة ومتاثرة بلغة هجين صنعها عالم اتصالاتي جديد.

اللغة في النص، الصورة في اللغة، الأفكار في الصورة، الأصوات، الأفعال، فعل الحكي الجامد والمتحرك، فعل البناء

الواضح والمتخفي، فعل البناء الدرامي الذي سيشكل نفسه في صورة جديدة من حيث الشكل والمضمون.

- كان الكاتب المسرحي يعمل في نصه مع مخرج أولاً ثم مع ممثل لكنه في صورة النص القادم سيذوب تكوينه مع مخرج ودراماتوج وسينوغراف وممثل، ستختفي لغة التخوين في قراءة النص إخراجياً وستتحول للغة شراكه يشترك فيها عدة شركاء يعملون على تكاملية العرض المسرحي سيتم حذف الكثير وإضافة الكثير بتعاون منه أو دون تعاون لذلك أتوقع أن تختفي النصوص المطولة التي يستعرض فيها الكاتب نمط كتابته لنصوص مختزله أقل مادة وأعمق توجها نحو الفكرة والفكرة فقط.
- عامل الزمن سيلعب دوراً هاماً في البناء للنص المسرحي فبسبب ظروف متعدده أصبح الوقت المثالي للمسرحية في حدود الساعة في معظم الأعمال المقدمة حاليا ، لذلك سيحدث فعل التعامل الكتابي مع هذا الزمن في معظم النصوص مما سيفرض على الكاتب واقعا ينسجم مع هذا الزمن وإن كان الأمر ليس مقياساً عاماً، لكني أتصور أن ذلك سيحدث.
- في المسرح التجريبي سيطرت سلطة العرض وكادت تذهب بالكاتب المسرحي بعيدا ليصبح فقط من ضمن مواد العرض وليس الحجر الأساسي في اللعبة المسرحية ، لكني لااتصور ان ذلك سيذهب بعيداً في اتجاه النص المسرحي القادم، غير انه ستكون علاقة الشراكة أكبر في تكوين العمل المسرحي، لن يكون للكاتب المسرحي البداية والنهاية كما كان، لكن دوره لن يختفي بل سيتنامى في ظل مجموعة تعمل معه، وسيضعف في ظل عمله مفرداً دون مجموعة.

-في زمن الشعارات الجديدة الثورة والحرية وسقوط ملوك الطوائف والشرق الأوسط الجديد، وأجيال الشباب التي تنكر تجربة من كان قبلها، وجيل قديم يحاول أن يلحق بحراك يعطي له شرعية البقاء، سترتبك الأمور قليلاً، نحتاج لوقت كي نقرأ الأشياء ونحللها ونرى هل كانت لنا أو علينا.

- هذه مجرد تصورات طرحتها في نقاط جازماً أن كل تصور منها يحتاج إلى بحث خاص به، لنصل لتركيز أشد كثافة من مجرد العبور بها لإشعال البحث والسؤال والجدل حولها ومنها ولها.

- أخيراً أذكر تجربة لازالت عالقة في ذهني بطلها الدكتور أحمد العشري رحمه الله، عندما كنا في مهرجان مسرحي خليجي في الكويت في 97 تقريباً، كانت حرب الخليج الاولى والثانية قد حركت الكثير من الأمور في الخليج العربي، لكن العروض المسرحية ظلت على حالها تبحث في مادة التراث دون عمق، كان الدكتور العشري ينتظر وقتها عرضاً عبثياً يناسب ظروف مايحدث كوضع طبيعي لكن ذلك لم يحدث، وعندما قدمت وقتها مع فرقة مسرح الطائف عرض مسرحية (الفنار) صرخ عقب العرض أخيراً، أخيراً وجدت مسرحاً عبثياً، هل كنت بحاجة لكل هذا الوقت حتى يأتي عمل عبثي؟ ماهذه الاستجابة البطئية ؟

- فهل سيتحرك المسرح العربي وفق ماحدث ويحدث، أم ان الاستجابة البطيئة ستكون حاضرة أيضاً هنا.

١

النص المفتوح و النص المغلق

د. محمد عبد المطلب

ردد الباحثون، فى مرحلة الحداثة وما بعدها - مصطلحا مزدوجا يجمع متقابلين لغويين على صعيد المفارقة هو (النص المفتوح والنص المغلق)، ويبدو أن صاحب الفضل فى إشاعة هذا المصطلح هو الإيطالى (أمبرتو إيكو) فى كتابه (العمل المفتوح) سنة ١٩٦٢[١].

وفى إطار مجمل، يقصد (بالنص المفتوح) ذلك النص المحدد المصدر، والمحدد المستقبل، والمحدد المعنى، لكن تحديد المعنى لا يوقف مجموعة التفسيرات التى تلاحقه، ولذا قيل عنه (النص المفتوح).

أما (النص المغلق)، فهو ذلك النص الغائم الدلالة، وبرغم ذلك فإنه لا يحتمل إلا تفسيرا واحدا، وهو ما يلاحظ بوضوح فى النصوص القانونية، والعلمية، وعلى مستوى الأدبية نلاحظه فى النصوص البوليسية وما يتصل بها من روايات الجاسوسية.

وهذا الوعى الحداثى لمفهوم (الانفتاح والانغلاق) يغاير ما شاع سابقا من تحديد معرفى لهذين الدالين عندما يرتبطان بالنصوص الأدبية، إذ إن (النص المفتوح) كان يطلق على النصوص السردية والحوارية التى لا يكون لها نهاية محددة، إذ يظل النص مفتوحا لاستقبال النهاية التى يقترحها المتلقى، أما النص المغلق، فكان يرتبط بنصوص النهايات المحددة، وإن رأى بعض النقاد أن هناك ندرة فى مثل هذه النصوص، بحيث تكون مغلقة إغلاقا محكما على نهاية بعينها، وينظرون فى هذه النهايات بوصفها إغلاقا مؤقتا، لأن كل نهاية صالحة لأن تكون بداية جديدة.

ويمتد مفهوم (الانفتاح والانغلاق) إلى النص الروائى - أيضا - على نحو آخر، فعندما تعمد الرواية إلى تأسيس عالمها الداخلى بها، فإنها - أحيانا - تلغى العالم المحيط بها، أو ترحله، ومن ثم يشد المؤلف المتلقى إلى عالمه الروائى المستقل ذاتيا، أى أن المتلقى يهاجر من عالمه إلى عالم الرواية، وهذه تسمى الرواية (المغلقة)، لأنها تخلت عن الواقع الخارجى وأصبحت هى حقيقة وجودها فى ذاتها، ولا كذلك الرواية (المفتوحة)، مثل الرواية التاريخية، ورواية الفكر والموقف، لأنها لا تعمل على نقل المتلقى إلى عالمها كليا، بل تضعه فى حالة ترددية بين الخارج والداخل[٢].

أما كلوفسكى، فإنه يتناول بناء القصة، ويمايز بين شكلين:

الشكل الأول: ويمكن أن نسميه (الشكل الأفقى)، وهو الشكل الغالب على هذا الجنس الأدبى، وهو - فى الحقيقة - ينتمى (للشكل المفتوح)، حيث يسير السرد أفقيا خلال السلوك المتماثل للشخص، وخلال تتابع الأحداث.

الشكل الآخر: ويمكن اعتباره (الشكل المغلق)، لأنه يعتمد الدائرية، حتى ولو احتوى على بعض التعارض، حيث تكون البداية هى النهاية، كأن يبدأ النص بنبوءة، أو تكهن، يتحقق فى النهاية رغم ما تبذله الشخوص من جهود للخلاص من هذه النبوءة، أو هذا التكهن[٣].

معنى هذا أن (الانفتاح والانغلاق) يتعاليان على النوعية، ويلحقان بالنصية، وكل نص هو كتابة، وبوصفه كتابة يستدعى قارئا ما، والقراءة - بطبعها لا تقدم اليقين، وإنما تتيح قدرا واسعا من (الاحتمال)، فالنوعية تنفتح على النصية، والنصية تنفتح على الكتابة، والكتابة تنفتح على القراءة، والقراءة تتلازم مع الاحتمال، وليس الاحتمال إلا

الوعى الحداثى لمفهوم الانفتاح والانغلاق يغاير ما شاع سابقاً من تحديد معرفى لهما عندما يرتبطان بالنصوص الأدبية

تعدد الناتج الدلالى مرة بعد أخرى، ويرى (بول ريكور) أن القراءة تعنى ربط خطاب جديد بخطاب النص، وهذا الربط الذى يصل خطابا بخطاب، يشى بأن فى النصية ذاتها قدرة أصيلة على الاستئناف - أى استئناف الإنتاج - وهى سمة النص المفتوح الذى يقدم التأويل بوصفه آليته الملموسة[٤].

ويخالف تودروف هذه المفاهيم شيئا من المخالفة، إذ يجعل (الغلق) من لوازم النص الإبداعى فحسب، بينما يجعل (الفتح) لنص النقد، لأن نص النقد ليس له نهاية، ذلك أن النقاد يتتابعون، ولكل منهم قراءته، ولكل منهم رؤياه وتحليلاته[٥].

ويلجأ بارت فى تحديده لمفهومى (الانفتاح والانغلاق) إلى عقد مشابهة شبقية، إذ إن النص المغلق يساوى علاقة جنسية غير منجبة، ولذا فهى علاقة محصورة فى ذاتها، أما النص المفتوح فإنه يساوى علاقة جنسية منجبة، فالمتعة تمتد من الفعل الجنسى إلى ناتجه الذى يتجدد مع تجدده[٦].

وبما أن أمبرتو إيكو هو صاحب الفضل فى إشاعة مصطلح (انفتاح النص وانغلاقه)، فسوف نتوقف معه قليلا لاستحضار مجموعة ركائزه ومفاهيمه التى طرحها فى كتابه (القارىء فى الحكاية)[*].

أشار (إيكو) إلى أهمية (تأهيل المتلقى)، وهو ما يقوم به بعض المؤلفين عندما يقدمون إبداعاتهم، حيث يعملون على إحاطة المتلقى بقدرات تساعده على استقبال النص، وتؤهله لمتابعة نواتجه، وهى قدرات كيفية وكمية، اجتماعية وثقافية، ويترتب على ذلك أن توجه النص للمتلقى يأتى على نحو تنازلى أو تصاعدى، فقد يبدأ بالصغار ثم الكبار، أو الأبناء ثم الآباء ثم الجدود، وقد يتحول التراتب إلى طبيعة طبقية، حيث يتوجه النص إلى الطبقة الدنيا من المجتمع، ثم الوسطى، ثم البرجوازية، وقد يكون التراتب ذا طبيعة ثقافية، حيث يتوجه النص للأميين الذين حصلوا قدرا محدودا من القراءة والكتابة، أو لنقل: أنصاف المتعلمين، ثم المتعلمين، ثم المثقفين ثقافة عامة، ثم أهل الاختصاص، وقد يأخذ التوجه طبيعة فئوية: العمال، الفلاحون، التجار، رجال الصناعة والزراعة، وقد يكون التراتب ذا طبيعة حضارية: البدائيون، العالم الثالث، العالم المتحضر، ويمتد التراتب إلى العقائد: أهل الفطرة، الملاحدة، الكتابيون إلى غير ذلك من أشكال التلقى[٧].

وبرغم تحفظنا على مقولة (تأهيل المتلقى) التى لا ندرى كيفيتها وحدودها، برغم ذلك فإن ما نستخلصه من كلام (إيكو)، أن المؤلفين يوجهون أبنيتهم الأسلوبية، وإحالتهم المرجعية إلى قارىء قد حددوه سلفا، وجعلوه بمثابة لوحة استقبال مهيئة للتجاوب مع النص المشحون برغبات المؤلفين وانفعالاتهم وأفكارهم، أى أن المتلقى يصبح صدى للنصية، وفى رأينا أن هذا الموقع يجعل المتلقى لوحة استقبال سالبة، ومن ثم فإن انفتاح النص يكون أحاديا، يتحرك المعنى فيه من النص إلى المتلقى فحسب، أما إذا أراد المؤلف نقل المتلقى من منطقة السلب إلى منطقة الإيجاب، فإنه يستدعى مجموعة أدوات تعبيرية، وتقنيات بنائية تحقق له هذا النقل، كأن يعمد إلى طرح الأسئلة الملغزة: كيف حدث ذلك؟ ولماذا حدث؟ وبم نواجهه؟، أو يعمد إلى زرع أبنية التوجع والتحسر لإثارة الانفعال:

لقد ضاع كل شىء، انتهى إلى مصيره الأبدى، أو زرع أبنية الرعب والفزع إلى غير ذلك من الأدوات والأبنية.

وعملية نقل المتلقى من السلب إلى الإيجاب بتوظيف مثل هذه الأدوات والأبنية، قد تستحيل إلى نوع من المباشرة السطحية الساذجة، ومن ثم فإن فاعليتها تكون أكثر تأثيراً، وأوغل فى الإبداعية عندما تكون ملحوظة فيما (بين السطور) أو يكون (مسكوتا عنها).

وبالضرورة، فإن ردود الأفعال التى تصدر من المتلقى ستكون محكومة بأفقه المعرفى والثقافى والأيديولوجى، فلو قرأ المتلقى نصا سرديا مثل نص (موسم الهجرة إلى الشمال) للروائى السودانى (الطيب صالح) فسوف يلحظ السرد وقد آل إلى سؤال مضمر يكاد يستوعب مجمل الأحداث، وذلك برصد لحظة (غرق مصطفى) أولا، وموازيها (لحظة غرق الراوى) ثانيا، ولحظة الغرق كانت محصورة فى مساحة مكانية بين (الشاطئ الشمالى والشاطئ الجنوبى)، واستحال الغرق إلى حالة معلقة، هل سينجح الراوى فى الوصول إلى الشاطئ الشمالى،

أو ينتهى أمره بالغرق بين الجنوب والشمال؟ لقد توقف النص تاركاً للاحتمال أن يسيطر، وتاركا للمتلقى حرية اختيار الاحتمال الذى يتوافق مع تكوينه الداخلى والخارجى الذى تابعناه، فإذا كان المتلقى يتبنى أيديولوجية منفتحة على حضارة الشمال، فإنه سوف يضع الاحتمال الذى يلائمه بوصول الراوى إلى الشاطئ ليزرع هناك حضارته التى جلبها من الشمال، وإذا كان يتبنى أيدلوجية منغلقة رافضة لمستحدثات الحضارة الغربية وتقاليدها المنافرة لحضارة الجنوب، فإنه سوف يضع الاحتمال الذى يريحه، حيث ينتهى النص بغياب الراوى غيابا نهائيا لتغيب معه مجموعة التقاليد التى جلبها من الشمال.

معنى هذا أن انفتاح النص وانغلاقه يكون رهنا بالمتلقى وقدراته الموازية لتقنيات النص ليتمكن من استخلاص الناتج على مستوى الشكل، وعلى مستوى المضمون، تصريحا أو تأويلا.

لعل هذا يقودنا إلى ما يقصده (أمبرتو إيكو) بتأهيل المتلقى، أى إمداده بالسياقات والهوامش التى تتيح له استقبال النص فى أفقه الصحيح أولا، ثم رفضه أو قبوله ثانيا خلال انفتاح النص بالتصريح حينا، والتأويل حينا آخر.

لكن الذى نهتم له هنا هو أن المؤلف عندما يضع فى اعتباره هذه الطبيعة التكوينية للمتلقى، ألا يمكن أن يخيب تقديره فى الكفاءة المتوهمة للمتلقى، وانتماءاته التى أفضنا فيها؟، وذلك بسبب فى التكوين المعرفى للمؤلف لا المتلقى، ومن ثم فإن التأهيل المطلوب لا يكون للمتلقى وحده، وإنما يكون للمؤلف قبل المتلقى، واختلال الكفاءة هنا أو هناك يؤدى إلى انغلاق النص، بل ربما أدى إلى استغلاقه، فكثير من النصوص المغلقة، لا يكون إغلاقها من أحادية المعنى، وإنما يكون من عتمته التى لا تسمح للمتلقى باستقباله فضلا عن المشاركة فى إنتاجه، ومثل هذه النصوص لا يمكن أن تتوجه إلى القارئ العادى، أو حتى النموذجى، بل هى فى حاجة إلى قارئ (فوق النموذجى والمثالى) يمتلك أدوات الإضافة المألوفة وغير المألوفة من شرح وتفسير وتأويل، واستحضار للمرجعات التاريخية والأسطورية والفلسفية، وقدرة على كشف الأقنعة والرموز حتى يمكن الوصول إلى الناتج الذى يستريح إليه، لكنها راحة مؤقتة، لأنها لا تقدم اليقين بحال من الأحوال، وربما لهذا كان (فاليرى) يقول: «ليس هناك معنى حقيقى لنص ما»(٨).

نخلص من هذا إلى أن الوصول إلى الناتج الدلالى فى النصوص المفتوحة يكون على (التوهم) - غالبا - ونقصد بالناتج هنا ما سماه عبد القاهر الجرجانى (المعانى الثوانى)، ذلك أن المعنى الأول يكاد يكون حرفيا ليس فى حاجة كبيرة إلا إلى الكفاءة اللغوية، أما المعانى الثوانى فإنها ملازمة للتأويل، وكل تأويل يتصل بما سبقه من تأويلات، ويمهد لما يليه منها، أى أننا فى النص المفتوح نصير إلى مجموعة من التأويلات التى تنظر فى النص بوصفه مجموعة من الطبقات الدلالية المتآزرة، والتى يرفد بعضها بعضا، ذلك أن مهمة المعنى الأول الإشارة إلى المعنى الثانى - كما يقول عبد القاهر - ولا شك أن مثل هذه الإشارة تتجدد مع تجدد الزمن والمكان والمتلقين.

وكما أن النص المغلق يمكن فتحه بشروطه، فإن النص المفتوح يمكن أن يتحول إلى نص مغلق، وذلك عندما يغيب المتلقى المؤهل الذى يساوى النص فى طاقته الإنتاجية ولوازمه المعرفية، ولعل هذا هو الذى دفع واحدا من متلقى شعرية أبى تمام لأن يسأله: (لم لا تقول ما يفهم)؟، وقد أحسن أبو تمام فى الرد، إذ طالبه بأن يرتفع بوعيه إلى أفق النص، أو لنقل: إنه كان يدعوه أن يؤهل نفسه لاستقبال النص، وأن يبذل جهدا فى الاستقبال يوازى جهد المبدع فى الإنتاج حيث قال له: (ولم لا تفهم ما يقال)؟.

وليس فى سؤال السائل استفهام، ولم يكن رد أبى تمام إجابة عن سؤال، وإنما كان سؤال السائل إنكاراً لاستغلاق شعرية أبى تمام، وكان سؤال أبى تمام دعوة صريحة كى يؤهل المتلقى نفسه لامتلاك الكفاءة التى تتيح له أن يفتح المغلق.

عندما تعمد الرواية إلى تأسيس عالمها الداخلى فإنها تلغى العالم المحيط بها ويشد المؤلف المتلقى إلى عالمه

والعجب أن هذا الموقف السلبى من شعرية أبى تمام قد تكرر مع شاعر آخر لم يعهد فى شعريته انغلاق أبى تمام، هو البحترى، فقد كان - أحيانا - يثقل نصه على متلقيه، كما ثقل على المتوكل بعض أشعاره مثل قوله:

فؤادى منك مــلآن
وســرى فيك إعلان

وقوله :

عن أى ثغر تبتسم
وبأى طرف تحتكم(٩)

الانفتاح والانغلاق يتعاليان على النوعية ويلحقان بالنصية، كل نص هو كتابة، وبوصفه كتابة يستدعى قارئاً ما

ومثل هذه المواقف التى امتلأت بها كتب التراث يمكن أن تكون توثيقا لما ذكرنا عن تودروف عندما ربط انفتاح النص بالخطاب النقدى على وجه العموم.

٢

وإذا كان تودروف قد ربط انفتاح النص بالخطاب النقدى، فإن باختين - قبله - قد ربطه (بأفق الاحتمالات) التى تستوعب المتلقى باستجابته بكل مستوياتها الأيديولوجية والاجتماعية واللغوية، وحدود هذه الاستجابة سواء أكانت بالرفض أم القبول[١٠].

أما ريفاتير، فإنه يحدد مسار تلقى النص عموما، والقصيدة خصوصا، بأنه تفاعل متبادل بين التوقع والمتابعة، مع تكييف التفاعل بطاقة من التوتر والدهشة والخيبة والسخرية والهزل، وتجنب الجزم القاطع، وإن كان مثل هذا التكيف يتناسب مع الرواية والقصة أكثر من الشعر.

إن النظر فى تعليق انفتاح النص وانغلاقه على أفق الاحتمالات، يقودنا - بالضرورة - إلى مفهوم (القراءة)، حيث هناك قراءة صحيحة وأخرى غير صحيحة، والأخيرة يجب استبعادها من أفق الاحتمالات، وأما الأولى فإن صحتها رهن بالتحرك فى ثلاث دوائر - كما يقول بول هيرنادى.

(أ) القراءة الجمالية.

(ب) القراءة الاسترجاعية التفسيرية.

(ج) القراءة التاريخية.

وكل قراءة هى أفق للقراءة التالية، ومجرد حصر القراءة فى البنية النصية وحدها يؤدى إلى إغلاق النص، كما هو الأمر عند البنيويين، سواء أكان الحصر خالصا للبناء الشكلى، أم للناتج الدلالى.

ومن ثم تكون القراءة الصحيحة هى القراءة المفتوحة التى تسمح بتدفق ملاحظات المتلقى الموجهة إلى النص، وذلك عكس القراءة المغلقة، لأنها لا تسمح بمثل هذا التدفق، وهذه القراءة الأخيرة لا تجد محلها المختار إلا فى النصوص المغلقة كالنصوص القانونية والفلسفية.

وكل قارىء يدرك - من تلقاء نفسه - أن النص لا يفصح عن نفسه إلا مع إعادة القراءة، وإمعان النظر، ومن ثم كانت كل قراءة أفقا لما يليها من قراءات[١١].

ولا يجب أن يغيب عنا ارتباط الأفق بالبعد الزمنى، لأن هذا البعد يعدل - فى قليل أو كثير - من انفتاح النص على نواتج بعينها، وبخاصة عندما يطرح مجموعة من أسئلته حول واقع معين فى زمن معين، لأن استحضار الإجابة يحتاج إلى استحضار الزمن أيضا، وكلما تغير الزمن، تغير المسئول عنه، وتغيرت الإجابة، فكل نص له أفق إنتاج، وأفق تلق، وهذا الأفق هو الذى يعدل سؤالنا النقدى من: ماذا قال النص؟ إلى: ما الذى يريد أن يقوله النص؟

معنى هذا أنه لا يمكن القول بوجود قراءة نهائية، فلكل عصر قراءته التى تربط النص بتاريخه وجمالية تلقيه، وهنا يمكن القول إن التلقى قد تحول من الفردية إلى الجماعة، وأصبحت فردية الإنتاج موازية لجماعية التلقى[١٢].

ويتسع نطاق الجماعية فتمتد من التلقى إلى (المرجعية)، ذلك أن كل نص يرجعنا - بطريقة أو بأخرى - إلى بحر لا نهائى من المكتوب من قبل، صحيح أن بعض أنواع الكتابة تحاول أن تثنى القارئ عن وصل النص المكتوب بالمكتوب قبله بواسطة الإلحاح على معنى بعينه، وتوظيف إشارات بعينها، كما هو الأمر فى بعض الرؤى الواقعية التى تغلق نصها على واقع محدد لا تتجاوزه، لكن من الصحيح أيضا، أن النصوص الطليعية تتأبى على هذا الإغلاق، وتدعو القارئ إلى إنتاج المعنى من ناحية، وربطه بما سبقه من ناحية أخرى، ذلك أن (الأنا) القارئة ذاتها هى (كثرة من نصوص أخر)، والطليعية حريصة على حرية (الأنا) فى إنتاج المعنى خلال وعيها التراكمى.

من هذا المنطلق نلاحظ خطورة انغلاق النص الذى يحول المتلقى إلى مجرد مستهلك سلبى لمعنى ثابت، بينما النص المفتوح يتيح للمتلقى أن يكون مستهلكا ومنتجا على صعيد واحد.

ويسمى بارت النوع الأول (المغلق): نص القراءة فى مقابل (المفتوح) نص الكتابة، فإذا كان نص القراءة يعد لكى نقرأه أو نستهلكه، فإن نص الكتابة يعد لكى نعيد كتابته، أى إنتاجه، وتأكيد بارت على هذا المفهوم نخلص إليه من قوله عن نص الكتابة بأنه عالم كامل من الدوال، وليس مجرد بنية من المدلولات، إنه نص ليس له بداية، فنحن ندخله من مداخل عدة، لا يحق لواحد منها أن يزعم - عن ثقة

- أنه المدخل الرئيسى، إذ إن الشفرات التى يرسلها النص تصل إلى أقصى ما تمتد إليه العين.

ويرى بارت أن قراءة النص تتحقق خلال خمس شفرات، أى نسق من العلامات التى تتحكم فى إنتاج المعنى:

(أ) **الشفرة التأويلية** : التى تهتم بالإلغاز الذى يثير كما من أسئلة التلقى، نحو: ما الموضوع؟ ماذا يحدث ٢ - ما العقبة أو المشكلة؟ كيف يتحقق الهدف؟

(ب) **الشفرة الدلالية**: التى تهتم بالمعنى الضمنى الذى يستثيره الوصف أو التشخيص.

(ج) **الشفرة الرمزية**: التى تهتم بالتعارضات والتقابلات، التى تتيح للمعنى أن يتجدد، وتعطيه قابلية الانعكاس، مثل العلاقات النفسية والعاطفية والجنسية التى تربط بين البشر.

(د) **شفرة الأحداث**: التى تتصل بالتعاقب والتتابع المنطقى للحدث والسلوك.

(هـ) **الشفرة الثقافية** : التى تتضمن كل الإشارات للمخزون من المعرفة العملية والنفسية والاجتماعية والأدبية للمجتمع (١٣).

٣

نخلص من هذه المتابعة الموجزة على مقولة (النص المفتوح والنص المغلق) فى الوافد الحداثى إلى عدة ركائز لابد من بلورتها تمهيدا للخروج منها إلى ما بين أيدينا من موروثنا العربى.

أولا : وجود مفهومين متوازيين، الأول يتعامل مع الانفتاح على أنه تعدد المعنى، والآخر، على أنه تعدد طبقات المعنى، والمفهوم الأخير يشير إلى ارتباط المعنى بالأيديولوجيات الاجتماعية والنفسية مثل الماركسية والفرويدية، وفى رأينا أن هذا الارتباط يحيل النص إلى وثيقة مغلقة، بينما تعدد المعنى يحيل النص إلى قراءة مفتوحة لا تكاد تتوقف، أى أن الكم له الأهمية الأولى على الكيف، فكم القراءة هو الذى يفتح النص بالدرجة الأولى.

ثانيا : إن انفتاح النص وانغلاقه رهن بحضور طرفيه الأصليين، المبدع والمتلقى، والنصية هى مجموع لقائهما، أى أنها لقاء بين ذاتين، لا بين ذات وموضوع، أو لنقل: بين ذاتية المنتج وذاتية المستهلك، وتوقف هذا اللقاء يغلق النص تماما، وبما أن الطرف الأول لا يمكن غيابه حتى مع مقولة (موت المؤلف)، فإن الغياب ينحصر فى غياب المتلقى، ومن ثم يكون انفتاح النص وانغلاقه رهنا بالمتلقى.

وعلى هذا الأساس نلحظ أن النص المغلق تكون حركته الإنتاجية أحادية، تبدأ من النص لتصل إلى المتلقى دون أن تعكس حركتها لتكون من المتلقى إلى النص، بينما تكون الحركة ثنائية فى النص المفتوح، تبدأ من النص إلى المتلقى، ثم ترتد منه إلى النص لاستنطاقه، والوصول إلى ما سكت عنه أو أضمره، ومن ثم فهى حركة جدلية فيها الأخذ والعطاء.

والقول بأن انفتاح النص وانغلاقه رهن بحضور طرفيه: المبدع والمتلقى، يقتضى الإشارة إلى أن هذا الحضور غير متزامن، على معنى أن المتلقى يكون غائبا عند قيام المبدع بالإنتاج، وإذا حضر، فإنما يكون حضوره ضمنيا لا تنفيذيا، وبالمثل يغيب المبدع فى لحظة التلقى، وإذا حضر، فإنما يكون حضوره تقديريا لا تنفيذيا.

وهنا يجب أن نلاحظ الفارق بين النص المنطوق والنص المكتوب، فالمنطوق يحتاج إلى حضور الناطق، بينما المكتوب لا يحتاج إلى حضور الكاتب، كما أن المنطوق يتلاشى بعد النطق، أما المكتوب فإنه يحتفظ لنفسه بالحضور المادى، دون أن يعنى ذلك عطاء قيمة للمكتوب على المنطوق، حتى لا نغضب دريدا.

ثالثاً : إن انفتاح النص يرتبط بالهرمينوطيقا التى حولت النصية من علاقة بالكاتب، إلى علاقة بالقارئ دون أن نهتم كثيرا باحتياج القارئ إلى تأهيل، وفى رأينا أن الذى يحتاجه هو نوع من القدرة على الإلمام بمداخل القراءة وطرائقها فى الفهم.

ولا شك أن مسألة الفهم لها علاقة حتمية بآلية (التأويل) بمستوييها المتقابلين، فهى قد تساعد على انكماشها، وبدلا من أن يكون المتلقى محاصرا بمجموعة من الرموز الساكنة الجامدة، يأتى التأويل ليحيلها إلى رموز مرنة وخصبة، وهذه المرونة تقودها إلى التلاحم، ومن ثم لا تتسلط نظرة المؤول على الرمز الجزئية فحسب، وإنما تتسع لتستوعب النص فى رمزيته الكلية، ويصبح التأويل تأويلا للنص فى آنيته التى لا تغلق الطريق أمام

النص المغلق يساوى علاقة جنسية غير منجبة، والنص المفتوح يساوى علاقة منجبة، فالمتعة تمتد من الفعل إلى ناتجه المتجدد

التأويلات القادمة.

رابعا: إن هناك اتجاهين رئيسيين فى النقد، أحدهما ينهى مهمته بإصدار أحكام القيمة، والآخر يمتنع عن إصدار مثل هذه الأحكام، ولكل منهما حججه التى يستند عليها، وليس من همنا هنا الدخول فى جدل حول هذين الاتجاهين، لكن الذى نحب أن نضيفه فى هذا السياق، هو أن إصدار أحكام القيمة يتوافق إلى حد كبير مع النصوص المغلقة، لأنها رهن لحظتها وزمنها، ولأنها قد فرغت - تقريبا من أداء مهمتها، ومن ثم أصبحت مهيئة لاستقبال الحكم عليها رفضا أو قبولا، بينما النص المفتوح لم يدخل المنطقة التى تهيؤه لاستقبال الحكم، لأن مهمته تتجدد مع كل قراءة هى أفق للقراءة التالية، وكل ذلك ينافى إصدار أحكام القيمة، لأنها سوف تتغير مع تغير القراءة، وتغير الذائقة.

يحدد ريفاتير مسار تلقى القصيدة بأنه تفاعل متبادل بين التوقع والمتابعة

تعدد القراءة - إذن - أمر شرعى ومطلوب لا يعارضه النقد، إنما الذى يعارضه فرض قراءة بعينها تسويغا لإصدار أحكام القيمة التى تمثل نوعا من المصادرة على المتلقى، وحجرا على حقوقه التى امتلكها فى مرحلة الحداثة وما بعدها، وهى حقوق أوصلته إلى إمكانية تعديل انتماء النص لجنسه الأدبى، فقد يقرأ نصا روائيا بوصفه قصيدة شعر، وقد يقرأ قصيدة شعر بوصفها نصا سرديا، فالجهاز الاستقبالى لدى المتلقى حكمه إطار العولمة التى كسرت حواجز الأجناس، وذوبت النوعية، سواء قبلنا ذلك أم رفضناه، فقد أصبح حقيقة وجود.

٤

إن ما أوجزناه حول الوافد الحداثى عن (النص المفتوح والنص المغلق) يكاد يخلص للمقدمات النظرية، ولم يتجاوزها إلى الإجراءات التطبيقية، لأن ممارستها كانت على نصوص غير عربية من ناحية، ولأن معظمها كان على نصوص سردية من ناحية أخرى، والقليل منها كان على نصوص شعرية، ومن ثم اعتمدنا التنظير، وتوقفنا عن التطبيق، لكى نخلص إلى تقديم الرؤية العربية لمفهومى الانفتاح والانغلاق، وهو مفهوم فيه كثير من التوافقات مع الوافد الحداثى، لكنه يضم قدرا غير قليل من المغايرة، ولعل الممارسة التطبيقية تمثل أوسع مساحة لهذه المغايرة، إذ إن الممارسة العربية لمفهومى الانفتاح والانغلاق قد تعلقت - أساسا - بالخطاب الشعرى بوصفه (ديوان العرب).

وسوف نحتكم أولا إلى المرجعية المعجمية لتحديد منطقة العمل.

يقول ابن منظور فى مادة (فتح): الفتح نقيض الإغلاق، ومن مادة فتح يأتى (المفتاح): ما يتوصل به لاستخراج المغلقات التى يتعذر الوصول إليها، ومفاتيح الكلام: البلاغة والفصاحة، والوصول إلى غوامض المعنى، وبدائع الحكم، ومحاسن العبارات.

ومن الضرورى الالتفات هنا إلى قوله: (غوامض المعنى، وبدائع الحكم ومحاسن العبارات)، لأنها تعنى ازدواج الانفتاح ليتسلط على المستوى السطحى الصياغى من ناحية، والمستوى العميق من ناحية أخرى، وهذا الازدواج يمثل مغايرة بالغة الأهمية عن الوافد الحداثى الذى يكاد يحصر انفتاح النص فى ناتجة الدلالى وتجدده مع كل قراءة، وسوف تكون لنا وقفة متأنية مع (الانفتاح الصياغى) الذى لم ترد له إشارة فى الوافد.

وباب (فُتُح) أى واسع مفتح، وقارورة (فُتُح): واسعة الرأس بلا صمام ولا غلاف.

وإذا كان الغلق نقيض الفتح، فهو نقيض ذو مستويات تتصل بالمادى حينا فى (الباب المغلق)، وتتصل بالنسق الصياغى حينا آخر، لكن هذا المستوى يستدعى اشتقاقا آخر هو (استغلق) الكلام: ارتج، و(استغلق) الرجل: ارتج عليه فلم يتكلم.

اللافت فى ذلك: أن استغلاق النص يساوى عدم الكلام، لأن نواتجه ممتنعة.

واضح أن المواضعة اللغوية قد أتاحت (للفتح والإغلاق) أن يتحركا من معنيهما المادى المباشر فى فتح الباب وإغلاقه، إلى السياق الفنى فى إنتاج الكلام، ولم يقتصر الأمر على هذه المواضعة اللغوية، بل إن التراث قد ضم عدة جمل ثقافية تتعلق بظاهرة (انفتاح النص)، على معنى تجدد دلالته مع القراءات المتعددة، وربما كانت أكثر هذه الجمل دورانا، جملة (والله أعلم) تلك الجملة التى لاحقت جموع المفسرين للقرآن الكريم، فكل منهم يلحق تفسيره للآية أو السورة بقوله: (والله أعلم)، إشارة إلى أن الناتج الذى توصل إليه ليس ناتجا نهائيا.

ويبدو أن الجملة انتقلت من لسان المفسرين إلى

لسان شراح النصوص الشعرية، فالزوزنى فى شرحه للمعلقات، يحلل بيت امرىء القيس:

وما ذرفت عيناك إلا لتضربى   بسهميك فى أعشار قلب مقتل

ويستخلص منه عدة احتمالات دلالية، ثم يختم تحليله بقوله (والله أعلم)(١٤).

وقبل الزوزنى صنع ذلك صاحب (الجمهرة)، حيث قدم مجموعة نصوصه الشعرية المختارة من المعلقات والمجمهرات والمنتقيات والمذهبات والمراثى والمشوبات والملحمات، ومارس فيها مفهومه للشرح والتفسير، وختم قراءته بقوله: «والله أعلم»(١٥).

الجملة التراثية الثانية التى تشير إلى ظاهرة (انفتاح النص) هى تلك المنسوبة لعلى بن أبى طالب وهو يوجه أصحابه لأسلوب الحوار مع الخصوم: «لا تناظروهم بالقرآن، فإن القرآن حمال ذو وجوه، أى يحمل عليه كل تأويل فيحتمله، وذو وجوه: أى ذو معان مختلفة»(١٦).

فابن منظور بعد ذكر جملة على رضى الله عنه، أتبعها بما يربطها بانفتاح النص على القراءة عامة، والقراءة التأويلية خاصة، وأن الانفتاح يعنى تعدد المعنى مع تعدد القراءة.

الجملة التراثية الثالثة التى تؤكد الوعى القديم بأهمية انفتاح النص رددتها كثير من الكتب التراثية التى تناولت الخطاب الشعرى بالشرح والتفسير، وهى: (المعنى فى بطن الشاعر)، حيث كانت تلحق الجملة ببعض التفسيرات التى يعلم المفسر أنها مجرد احتمال لا يغلق الطريق على أى تفسير آخر.

وأهمية الجملة فى ركيزتها الصياغية (بطن)، إذ إن (البطن) - فى بعض معانيه «ما احتيج إلى تفسيره، كالباطن خلاف الظاهر»(١٧).

وإذا كانت هذه الجمل تؤكد انفتاح النص عموما، فإنها تكاد تحصره فى النص الشعرى، حتى إن كثيرا من الشعراء كانوا يتغنون بانفتاح نصوصهم على آفاق دلالية متعاقبة، فأبو تمام يقول:

ولو كان يفنى الشعر أفنته ما قرت
حياضك منه فى العصور الذواهب
ولكنه فيض العقول إذا انجلت
سحائب منه أعقبت بسحائب

ويبلغ المتنبى ذروة الوعى بانفتاح النص فى قوله:

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى
وأسمعت كلماتى من به صمم
أنام ملء جفونى عن شواردها
ويسهر الخلق جراها ويختصموا

ويطول بنا الأمر لو رجعنا نستحضر النماذج الشعرية التى أكدت هذا الوعى، وإن أخذ (الانغلاق والانفتاح) معنى آخر عند بعض الشعراء الذين ربطوا اللفظين بانحباس الشاعرية ثم انفتاحها، فقد روى المرزبانى أن الفرزدق مر على الجارود بن أبى سبرة، وقال له: يا أبا نوفل قد قلت بيتا، وقد انغلق على ما بعده، قال فقلت: ما هو؟ قال قلت:

إن الذى سمك السماء بنى لنا
بيتا دعائمه أعز وأطول

قد انغلق على ما بعده، قال فقلت:

بيتا بناه لنا المليك وما بنى
ملك السماء فإنه لا ينقل

فقال: قد انفتح لى(١٨).

٥

والحق أن قدامى العرب قد تنبهوا إلى ظاهرتى الانفتاح والانغلاق، وبخاصة فى دراساتهم التى دارت حول الخطاب القرآنى، لكن المؤكد أن هذا التنبيه كان سابقا على نزول القرآن، فقد ارتبط مصطلح (التأويل) - ثقافيا - بتأويل الأحلام، وتأويل الأحاديث، ثم تلازم التأويل مع التفسير فى الدراسات القرآنية، حيث حاول البعض حصر مفهوم التفسير فى الألفاظ، وربط التأويل بالمعنى، إذ إن التأويل هو «كشف ما انغلق من المعنى»(١٩).

ولا شك أن حضور مصطلح التأويل فى الدرس القديم كان دافعه الأول ما لا حظوه عن العلاقة بين (المنطوق والمفهوم)، وهذه الملاحظة قادت الدارسين إلى وضع الكلام فى أربعة مستويات، هى:

النص: توافق المنطوق مع المفهوم فى محل النطق، بحيث لا يحتمل غيره من تأويل أو احتمال.

الظاهر: ما يحتمل دلالتين فى منطوقه، والراجح منهما هو الظاهر.

المؤول: هو الجامع لدلالتين فى منطوقه، والراجح منهما غير الظاهر.

المشترك: هو الجامع لحقيقتين يصح حمل المنطوق عليهما بالتساوى(٢٠).

ولأن القرآن خطاب مفتوح أبد الدهر مع تجدد

كل قراءة هى أفق للقراءة التالية، وحصر القراءة فى البنية النصية وحدها يؤدى إلى إغلاق النص

هناك اتجاهان رئيسيان فى النقد، أحدهما ينهى مهمته بإصدار أحكام القيمة، والآخر يمتنع عن إصدار مثل هذه الأحكام

القراءات، وتوالى العصور، ولأنه - كما قال على بن أبى طالب: (حمال ذو وجوه)، كان الغالب على خطابه لفظه (التأويل) لا (التفسير)، فقد استخدم اللفظة الأولى سبع عشر مرة، بينما لم يستخدم الثانية إلا مرة واحدة فى قوله تعالى: ﴿ ولا يأتونك بمثل إلا جئناك بالحق وأحسن تفسيرا ﴾ (الفرقان: ٣٣).

وعندما نتحرك بالدراسة إلى آفاق الدرس البلاغى والنقدى، فسوف نلاحظ أن البلاغيين ربطوا بين المنطوق والمفهوم خلال ثلاث دوائر هى:

(أ) **الإيجاز** : وفى هذه الدائرة يزيد المفهوم على المنطوق، ومن ثم كانت هى الدائرة الأثيرة فى الدرس البلاغى عموما، بل إن بعض البلاغيين حصروا البلاغة فى الإيجاز.

(ب) **المساواة** : حيث يتساوى المنطوق والمفهوم، وقد ألحقها البلاغيون بالدائرة الأولى.

(ج) **الإطناب** : وفى هذه الدائرة يزيد المنطوق عن المفهوم[٢١].

وقد تحفظ السكاكى أمام هذه القسمة، وجعلها نسبية ترتبط بالمقام بكل محتوياته الزمانية والمكانية والشخصية، أى أن التلقى له تدخل مباشر فى تحديد الدائرة التى تنتمى إليها الصياغة[٢٢].

وخارج هذه الأطر التقعيدية والمنطقية فى النظر إلى علاقة المنطوق بالمفهوم، وأثر ذلك فى انفتاح النص وانغلاقه، نتوجه إلى واحد من أعظم التراثيين هو عبد القاهر الجرجانى ومدرسته لنتابع رؤيتهم الثقافية للانفتاح والانغلاق، وهى رؤية تتحرك - أيضا - خلال عدة دوائر:

الدائرة الأولى : دائرة النص المفتوح، والانفتاح - فى هذه الدائرة - انفتاح محسوب، وليس التدفق العشوائى، ويحدد عبد القاهر طبيعة هذا الانفتاح خلال علاقة التشبيه، فالمعنى فى النص كالجوهر فى الصدف، لابد أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب، لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه[٢٣].

ويؤكد السكاكى هذا الوعى بانفتاح النص، بل يرى أن النص لا يمكن أن يدخل منطقة البلاغية إلا إذا كانت إنتاجيته الدلالية متجددة، لأن «الفحول البزل لا يعترفون بالبلاغة لامرىء، ولا يقيمون لكلامه وزنا، ما لم يعثروا من مطاوى افتناناته على لطائف اعتبارات، والتفاضل بين الكلامين فلما يقع إلا بأشباهها».

والسكاكى لم يقدم هذا الوعى فى إطار نظرى فحسب، وإنما كان تنظيره إلحاقا لإجراء تطبيقى تحليلى لبيتى امرىء القيس:

تطاول ليلك بالإثمد
وبات الخلى ولم ترقد
وبات وباتت له ليلة
كليلة ذى العائر الأرمد

حيث انفتاح النصية على عدة نتائج خلص إليها بتحليل بنية (الضمائر) التى شكلت هذا التعدد الاحتمالى خلال مصطلح (الالتفات)[٢٤].

ويتابع عبد القاهر تحديد طبيعة انفتاح النص، ذلك أنه لن يكون هناك انفتاح إلا إذا كان هناك بناء محكم، ينبى فيه ثان على أول، ويرد تال على سابق، بحيث تكون حركة التلقى مترددة بين هذا وذاك، مع بذل الشقة، وقطع المشقة، والغوص، ولن لا ينال المطلوب إلا بعد الامتناع والاعتياص»[٢٥].

ويصل الجرجانى - فى هذا السياق - إلى استحداث مصطلح من أهم مصطلحاته هو (معنى المعنى)، حيث يرى أن النص - عموما - له مستويان دلاليان، عبر عن الأول (بالمعنى الأول) وعن الآخر (بالمعنى الثانى - أو المعانى الثوانى)، والمقصود «بالمعنى: المفهوم من ظاهر اللفظ، والذى تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى: أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[٢٦].

فالخصيصة المركزية فى النص المفتوح هى (الاحتمال)، أى أن الوصول إلى ناتجه يأتى على الاحتمال، لأنه: «إذا كان بينا فى الشىء أنه لا يحتمل إلا الوجه الذى هو عليه حتى لا يشكل، وحتى لا يحتاج فى العلم بأن ذلك حقه، وأنه الصواب، إلى فكر وروية، فلا مزية، وإنما تكون المزية، ويجب الفضل إذا احتمل فى ظاهر الحال غير الوجه الذى جاء عليه وجها آخر»[٢٧].

ولن تدخل النصية منطقة الاحتمال إلا بخروجها عن المألوف والمعتاد خلال تعاملها مع أدوات تعبيرية عالية الجمالية مثل الكناية والتعريض والتمثيل والاستعارة.

والخلاصة: «أن صور المعانى لا تتغير بنقلها من

لفظ إلى لفظ، حتى يكون هناك اتساع ومجاز، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخر»(٢٨).

وهذه الأهمية البالغة التى أعطاها الجرجانى لانفتاح النص على (الاحتمال) الدلالى، ترجع إلى تأثيرها المتعاظم على المتلقى، لأن «من المركوز فى الطبع أن الشىء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف»(٢٩).

الدائرة الثانية: النص الفُتُح، ونعنى به النص المنساب بلا صمام ولا غلاف ينظم إنتاجه للمعنى، ودون ضوابط فنية تعطيه قدرا من الخصوصية، ومثل هذا النص لا يقدم الجواهر، وإنما يقدم (الخرز) - على حد قول عبد القاهر الجرجانى، ومعنى أنها (خرز)، أنها تقدم نفسها لمتلقيها خالية من الشعرية، بل خالية من القيمة الجمالية، فبناؤها الصياغى بناء مألوف، وبناؤها الدلالى مبتذل مستهلك، ولا يغنى فى هذا المستوى تعدد المعنى أو تجدده، وقد سمع الجاحظ أبا بكر الشيبانى يستحسن بيتين من الشعر، ويكلف صبيانه بتدوينهما، هما:

لا تحسبن الموت موت البلى
وإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت، ولكن ذا
أشد من ذاك على كل حال

فقال: «أنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبدا، ولولا أن أدخل فى الحكومة بعض الغيب، لزعمت أن ابنه لا يقول الشعر أيضا»(٣٠).

الانفتاح الصحيح - إذن - هو الذى يعتمد (الاحتمال)، وينشىء نوعا من الحوار بين النص والمتلقى لاستخلاص الناتج، ويضع ركائز تعبيرية تحدد طبيعة هذا الناتج، وتكسبه خصوصيته: «وإنما يزيدك الطلب فرحا بالمعنى وأنسابه، وسرورا بالوقوف عليه، إذا كان لذلك أهلا، أما إذا كنت معه كالغائص فى البحر، يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج بالخرز، فالأمر بالضد»(٣١).

وقد خص ابن قتيبة هذه الدائرة بقسم من أقسامه الشعرية الأربعة، وهو (ما حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك طائلا ومثل له بقول الشاعر:

ولما قضينا من منى كل حاجة
ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حدب المهارى رحالنا
ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناق المطى الأباطح

«وهذه الألفاظ أحسن شىء مطالع ومخارج ومقاطع، فإذا نظرت إلى ما تحتها وجدته: ولما قضينا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا، ومضى الناس لا ينظرون من غدى الرائح، ابتدأنا فى الحديث، وسارت المطى فى الأباطح. وهذا الصنف فى الشعر كثير»(٣٢).

ولكن النظر إلى الفارق بين النص المفتوح، وما أسميناه النص (الفتح) كان فارقا فى الدرجة لا فى النوعية، والحكم فى تحديد الفارق يعود إلى الذوق الخاص للمتلقى دون معيار محدد، فهذا النموذج الذى رأى فيه ابن قتيبة أنه دارج المعنى لا يحتاج إلى إعمال ذهن فى تلقيه، نظر عبد القاهر له نظرة مغايرة، إذ جعله من (الخاصى النادر الذى لا يستطيعه كل أحد)(٣٣).

وقد خالف ابن الأثير ابن قتيبة فى كثير من النماذج الشعرية، رافضا رأى ابن قتيبة فى إدخالها دائرة الشعر الدارج المألوف(٣٤).

الدائرة الثالثة : النص المغلق:

ومن الواضح أن هذه الدائرة تمثل امتدادا للدائرة الثانية، إذ هى تتداخل معها فى أن النصية تقدم (الكلام الغفل الذى يوازى الخطاب العامى فى ضحالته) لكن بين الدائرتين نوع مفارقة، إذ إن النص (الفتح) تنساب معانيه وتتعدد دون إضافة حقيقية للناتج الأول، فخاصية التراكم الدلالى غائبة تماما، أما النص (المغلق)، فإنه يقدم المعنى الأحادى فى الأفق ذاته، أو هو - كما يقول الجرجانى - (مما يتراجعه الصبيان)(٣٥).

الجهاز الاستقبالى لدى المتلقى حكمه إطار العولمة التى كسرت حواجز الأجناس وذوبت النوعية

الدائرة الرابعة : النص المستغلق :

وكما تداخلت الدائرة الثالثة مع الثانية، فإنها تتداخل - أيضا - مع الرابعة، أو لنقل إن العلاقة بينهما هى علاقة المقدمة بالنتيجة، لأن استغلاق المعنى

لن يكون هناك انفتاح إلا إذا كان هناك بناء محكم، يُبنى فيه ثانٍ على أول، ويرد تالٍ على سابق

يساوى (عدم الكلام) فى أننا لا نحصل منه على إفادة حقيقية، سواء أكانت الإفادة أحادية أم غير أحادية.

وهناك ما يشبه الإجماع على رفض هذه النوعية فى التراث النقدى، وقد أشار عبد القاهر إليها بقوله: إنه لا يجدى عليك ويؤرقك ثم لا يورق لك، وربما يطمعك بالوعد الكاذب، حتى إذا طال العناء، وكثر الجهد، تكشف عن غير طائل، وحصلت منه على ندم لتعبك فى غير حاصل، وهناك النماذج الكثيرة التى ردد بعضها الجرجانى مثل قول المتنبى:

ولذا اسم أغطية العيون جفونها
من أنها عمل السيوف عوامل

وقول أبى تمام :

ثانيه فى كبد السماء ولم يكن
لاثنين ثان إذ هما فى الغار

فالوصول إلى الناتج الدلالى فى مثل ذلك - إذا تم - يأتى خشنا مضرسا، وإذا حاول المتلقى تحصيله، عسر عليه الأمر، وإذا حصل، حصل شيئا قبيحا مشوها(٣٦).

وقد أعطى السكاكى لشعرية هذه الدائرة مصطلحا إضافيا هو (الكلام المعقد)، وهو الذى «يعثر صاحبه فكرك فى متصرفه، ويشيك طريقك إلى المعنى، ويوعر مذهبك نحوه حتى يقسم فكرك، ويشعب ظنك، إلى أن لا تدرى من أين تتوصل، وبأى طريق معناه يتحصل، كقول الفرزدق:

وما مثله فى الناس إلا مملكا
أبو أمه حتى أبوه يقاربه»(٣٧).

أما ابن عباد فإنه يطلق على النصية فى هذه الدائرة (رقى العقارب)(٣٨).

ويكاد التوحيدى يجمع هذه الدوائر، ويحدد الفروق بينها فى (الليلة الثامنة) من ليالى (الإمتاع والمؤانسة) حيث قال:

«وقدر اللفظ على المعنى، فلا يفضل عنه، وقدر المعنى على اللفظ فلا ينقص منه، هذا إذا كنت فى تحقيق شىء على ما هو به(*)، أما إذا حاولت فرش المعنى، وبسط المراد، فأجلّ اللفظ بالروادف الموضحة، والأشباه المقربة، والاستعارات الممتعة، وبين المعانى بالبلاغة، أعنى: لوح منها لشىء حتى لا تصاب إلا بالبحث عنها والشوق إليها، لأن المطلوب إذا ظفر به على هذا الوجه عز وجلا، وكرم وعلا(*)، واشرح منها شيئا حتى لا يمكن أن يمترى فيه، أو يتعب فى فهمه، أو يعرج عنه لاغتماضه(*)»(٣٩).

نخلص من هذه الإطلالة المتحركة على بعض مدونات التراث العربى إلى أن مفهوم انفتاح النص وانغلاقه كان حاضرا فى الوعى القديم حضورا بينا، لكن هذا الحضور ارتبط بعدة آليات، أولها: (آلية التأويل) التى تسلطت على (الدال)، فعددت وظائفه الإنتاجية، ونوعت سياقاته، كما تسلطت على (المدلول)، حيث دفعته إلى أفق التعدد والتراكم، وأحاطته بإطار من (التأجيل)، لأن كل تأويل رهن بما سبقه وما يتلوه من تأويلات قد توثقه، وقد تزيفه. كما أن هذه الآلية تتجاوز السطوع والظواهر لتتوجه إلى الأعماق والبواطن، وهذا ما يقودها إلى الآلية الثانية (الخيال) بوصفه ركيزة النصية فى تغييب المرجعية، سواء أكانت مرجعية لغوية، أم مرجعية واقعية، ومع غياب المرجعية تتعاظم آلية الخيال فى (التخييل) الصادر من الإبداع، و(التخيل) الصادر من التلقى، كما تتعاظم أدوات بلاغية بعينها لها طاقتها الجمالية (العدولية) مثل: الاستعارة والكناية والتعريض والتورية والإيهام والمشاكلة والأسلوب الحكيم والالتفات إلى غيرها من الأدوات التى ضمتها علوم البلاغة الثلاثة: البيان والمعانى والبديع.

وإذا كان انفتاح النص قد اعتمد غياب المرجعية، فبمفهوم المخالفة، يكون انغلاق النص ملازما لحضور المرجعية، وسيطرة المرجعية يحيل النص إلى نوع من المحاكاة الفقيرة إبداعيا، لأن وظيفة المحاكاة - فى رأينا - مجرد الإثارة لا أكثر، نتيجة لارتباطها بثنائيات جاهزة مثل (العلم والمعلول)، و(السبب والمسبب) و(المقدمة والنتيجة)، وهى ثنائيات يحكم فاعليتها العقل، وزرعها فى الوسط الأدبى يحيله إلى نثرية خالصة، وإذا فارق النثرية المألوفة، لم يجاوز السردية، ولم يقارب الشعرية، لأنها تأنف من الاحتكام للعقل والمنطق، وتنفر من التسلسل المحبوك، وترفض السير فى الطرق الممهدة بالمرجعيات، لأن سكناها - دائما - فى الفجوات والفراغات، والنتوءات والانحرافات، ولعل هذا ما يجعل الانفتاح والانغلاق ألصق بالشعرية.

الآلية الثالثة: بناء الجملة أو (النص الأصغر) فى سياق بناء النص الأكبر، أو النص الكلى، إذ كان الملحوظ أنه كلما كثرت (الفضلة) أى الدوال التى

يمكن أن تغيب عن الصياغة، وقلّت (العمدة)، أى الدوال التى لا تغيب عن الصياغة بحال من الأحوال، كلما أدى ذلك إلى انغلاق النص، وكلما تتابعت (التوابع)، كلما اتسعت العبارة، وانغلق النص، ذلك أن تتابعها يريح المتلقى ويحول دون دخوله منطقة (الاحتمال)، وإكمال الناقص.

أما انحسار هذه البنى النحوية، فإنه يساعد فى انفتاح النص، وربما لهذا لقيت جملة تراثية صوفية ترحيبا جارفا من المبدعين، هى جملة النفرى: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة».

ونحتاط هنا بقولنا: إن غياب الفضلة مشروط بأن تكون وظائفها التقرير أو التوضيح والتبيين، أما إذا كانت وظيفتها التأسيس، فإن غيابها قد يؤدى إلى الاستغلاق لا الانغلاق.

وبرغم كل هذه الآليات، فإن الذى نراه أن الانفتاح والانغلاق أمران نسبيان فلو قرأنا قول المتنبى:

الخيل والليل والبيداء تعرفنى
والسيف والرمح والقرطاس والقلم

فسوف نلاحظ أن الشعرية قد حاصرت المتلقى فى نطاق سبع مفردات حياتية، وضيقت عليه دائرة (الاحتمال)، إذ لو قال الشاعر: أنا الذى يعرفنى ما فى الوجود من كائنات، لأتاح للمتلقى أن يفتح وعيه إلى آخر مداه لاستيعاب هذه الكائنات، لكن تتابع (المعطوفات) أغلق عليه وعيه، وبالتالى أغلق النص، لكن التأمل فى البناء الصياغى وطبيعته الاختيارية يفتح النصية على آفاق تأويلية غير محدودة، بوصف هذه المفردات علامات لا تقصد لذاتها، وإنما المقصود مخزونها التراكمى من سياقات استعمالها السابق، ومهمة التلقى متابعة هذا المخزون واستحضاره إلى الموقف الحاضر (فالخيل) - مثلا - ليست مقصودة بمرجعيتها المحفوظة، لأنها مرجعية فقيرة، ومن ثم فإن التلقى يجبر هذا الفقر بمجاوزة السطح والإيغال فى العمق، فالخيل تجر وراءها وأمامها وفوقها وتحتها إشارات كثيفة: الحرب والشجاعة، الفروسية، الأصالة، المغامرة، الرحلة، الجمال، الخير والثروة، بل إن المفردة تقودنا إلى استحضار مادتها اللغوية فى الخيلاء والتخيل والفراسة، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع العلامات المتتابعة فى البيت، لكن المهم الإشارة إلى أنه قد انغلق من جانب، وانفتح من جانب آخر مما يؤكد دعوانا عن النسبية، وبخاصة فى علاقةِ النص بالمتلقى.

٦

هذا المتلقى الذى كان حضوره فى الوافد الحداثى حضورا يتعالى على حضور المبدع ذاته، حتى إنه تحول إلى نظرية مكتملة العناصر والأركان، والإطالة فى مثل هذه المسألة أصبحت من ناقلة القول، ومن ثم فإن الذى نهتم له الآن هو حضور المتلقى فى الموروث العربى، ومستوياته التى حضر عليها، وقد أجمل البغدادى هذا الحضور فى قوله: «إن المختار من الشعر هو: القريب البعيد، الوحشى المستأنس، الدمث الوعث، البدوى الحضرى، المجيب المتأبى، الممتنع المتأتى، على أن مذاهب العلماء فى اختيار الشعر متباينة، وآراؤهم فيه متفاوتة، وأهواؤهم مختلفة، فمنهم من لا يميل إلا إلى ما سهل وانقاد، وذل على اللسان، ودل عند استماعه على المراد.

ومنهم من يميل إلى ما انغلق معناه، وخفى غرض قائله فيه ومغزاه، وصعب استخراجه وتعذر، فلم ينقد إلا بعد طول فكر ونظر، وهم أصحاب المعانى. ويذهب قوم إلى أن أحسن الشعر ما كان مطابقا للصدق، وموافقا للوصف، وما كان بالحق أشبه، وإلى الصواب أقرب..

ويختار قوم ضد هذا المذهب، ويذهبون إلى أن الغلو فى قول الشعر أصوب.... وذهب أكثر شعراء المحدثين إلى أن أحسن الشعر ما كان أكثر صنعة...... ويميل قوم من أهل اللغة والغريب إلى الرصين من الشعر، والذى يجمع الغريب من المعانى..... ومنهم من يفضل الشعر بقائله، فيفضل أشعار الفرسان والسادات والأشراف»(٤٠).

وتتضح هذه المستويات نوعا من الاتضاح عند ابن رشيق وهو يعرض رأى الصاحب بن عباد فى طبيعة التلقى وصلته بالشعرية حيث قال: «طلبت علم الشعر عند الأصمعى، فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش، فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبى عبيدة، فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار، وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر

الانفتاح الصحيح هو الذى يعتمد الاحتمال، وينشئ نوعاً من الحوار بين النص والمتلقى لاستخلاص النتائج

بما أردت إلا عند أدباء الكتاب، كالحسن بن وهب، ومحمد بن عبد الملك الزيات»[41].

أما البحترى، فإنه يضع حدودا للمتلقى المثالى، إذ لا يكفى فيه الخبرة العلمية، بل لابد أن يكون ممارسا للإبداع، ففى حواره مع عبيد الله بن طاهر، سأله ابن طاهر: أمسلم أشعر أم أبو نواس؟ فقال: بل أبو نواس... فقال له ابن طاهر: إن أحمد بن يحيى ثعلبا لا يوافقك على هذا، فقال: ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله «فإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه»[42].

كل تأويل رهن بما سبقه وما يتلوه من تأويلات قد توثقه وقد تزيفه، وهذه الآلية تتجاوز الظواهر إلى الأعماق والبواطن

أما ابن سنان الخفاجى، فإنه ينظر فى مستويات المتلقى من حيث المستوى الثقافى، فهناك العامة، أو (عوام الناس)، وهناك البليد بعيد الذهن، ومن لا يسبق خاطره إلى تصور المعنى، وهناك (أهل الصناعة)، وقد يكون النظر فى المستوى الاجتماعى، فهناك (عامة الناس)، وهناك الخلفاء والملوك[43].

أما إعادة النظر فى مدونات عبد القاهر الجرجانى، فإنها تؤكد وعيه بمستويات التلقى ودورها المؤثر فى انفتاح النص وانغلاقه، ويمكن أن نخلص إلى أن مستويات التلقى عنده هى:

١ - المتلقى المثالى، وقد أسماه عبد القاهر، (أهل المعرفة) وأسماه غيره (أهل الصناعة)، وهو الذى يمتلك - مع المعرفة - ذائقة جمالية قادرة على الوصول إلى إجراءات الحسن واللطف، يقول عبد القاهر: «واعلم أنه لا يصادف القول فى هذا الباب موقعا من السامع، ولا يجد له لديه قبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، وحتى يكون ممن تحدثه نفسه بأن لما يومىء إليه من الحسن واللطف أصلا»[44].

و (أهل المعرفة) والذوق هم القادرون على التعامل مع النص بوصفه بنية مفتوحة: «فما كل أحد يفلح فى شق الصدفة، ويكون ذلك من أهل المعرفة»[45].

٢ - عالم اللغة الذى فقد آلة الذوق الجمالى، وغالبا ما تنحصر مهمته فى البحث عن الصواب والخطأ، وتحديد ظواهر البناء النحوى من تغير الحركات، ويرى الجرجانى أن مقاربة هذا المتلقى للنص غير مجدية فنيا، لانعدام الإحساس والذوق، أى: «إنه قد عدم الأداة التى معها يعرف، والحاسة التى بها يجد»[46].

ويوظف الجرجانى هذا المستوى من التلقى لاعتراض جمل تراثية كانت من عوائق انفتاح النص مثل قولهم (لم يدع الأول للآخر شيئا)، «فلو أن علماء كل عصر مذ جرت هذه الكلمة فى أسماعهم، تركوا الاستنباط لما لم ينته إليهم عمن قبلهم، لرأيت العلم مختلا، واعلم أن العلم إنما هو معدن، فكما أنه لا يمنعك أن ترى ألوف وقر قد أخرجت من معدن عبر... كذلك ينبغى أن يكون رأيك فى طلب العلم»[47].

والمقارنة واضحة تماما فى انفتاح العلم وتوالده وتجدده، وانفتاح النص وتوالد الدلالة وتجددها.

والملاحظ أن الباقلانى قد عرض لهذا المستوى من مستويات التلقى وسمى أصحابه صراحة (أهل اللغة)، وحدد أسماء بعضهم مثل أبى عمرو بن العلاء، وخلف الأحمر، والأصمعى، كما حدد علاقتهم بالنص الأدى، وذوقهم فى استقباله، فمنهم من يميل إلى الرصين من الكلام الذى يجمع الغريب، ومنه من يختار الوحشى من الشعر كما اختار المفضل المنصور فى مفضلياته، وهى اختيارات - فى مجملها - لم تكن تقصد جيد الأشعار فى أنفسها[48].

٣ - حافظ الشعر وراويه، ولا يدخل هذا المستوى فى دائرة (أهل المعرفة والذوق)، وإلا لسقط تفاضل المتلقين فى الفهم والتصوير والتبيين، فلا يمكن النظر إلى كل من حفظ الشعر، وعرف اللغة بوصفه ناقدا خبيرا قادرا على التمييز بين الجيد والردىء، والمغلق والمفتوح.

٤ - المتعنت: وهذا صنف غريب من المتلقين لم يرد له ذكر فى الوافد أو الموروث العربى، وقد ذكره المرزبانى عندما روى عن أحد المتلقين سؤاله للعتابى: ما أردت بقولك:

فى ناظرى انقباض عن جفونهما
وفى الجفون من الآفاق تقصير

فقال: أمتعلم أنت أم متعنت؟ قال: بل متعنت، قال: لا أدرى[49].

٧

لقد تابعنا مجموعة من المقولات والجمل التراثية التى يمكن أن تشكل وعيا نظريا مكتملا لظاهرة انفتاح النص وانغلاقه تكاد تناظر ما وفد إلينا فى

المنجز الحداثى.

ونخلص من هذا التناظر إلى ارتباط مصطلحى الانفتاح والانغلاق بطرفى الاتصال: المبدع والمتلقى. لكن الملحوظ أن الإيغال فى ربط النص بمبدعه يساعد فى إغلاقه، أما الإيغال فى ربطه بمتلقيه، فإنه يساعد على انفتاحه، وهذا كله بالنظر فى المنتج الدلالى.

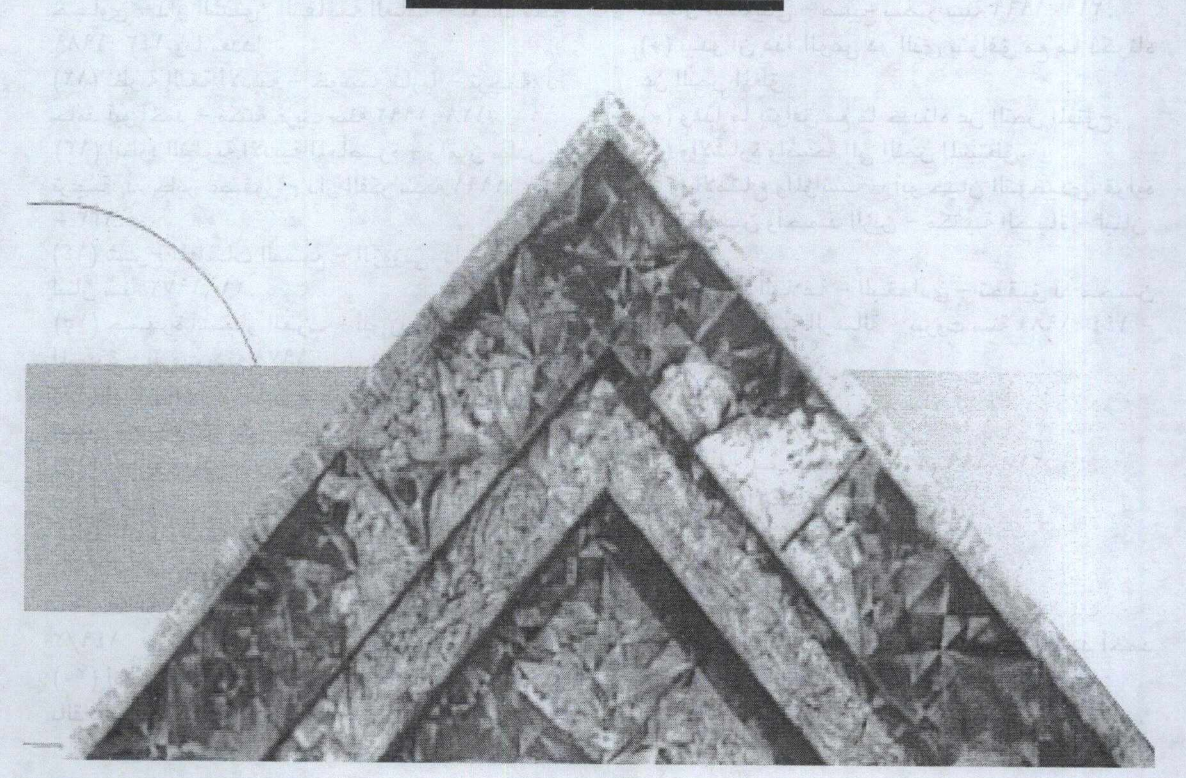
لكن الذى نلفت النظر إليه أمر ربما لم يرد له حديث مكتمل فى الوافد الحداثى، وهو أن انفتاح النص وانغلاقه لا ينحصر فى المنتج الدلالى، وإنما يتسع للمنتج الصياغى، حيث يظل النص مفتوحا صياغيا عندما تتسلط عليه عملية (التنقيح) وهذا التنقيح كان تقنية من أهم تقنيات الموروث الشعرى، كانت له مدرسته التى مارسته وأنتجت شعريتها فى إطار مصطلح (الحوليات) التى تزعمها زهير بن أبى سلمى، وتخرج فى هذه المدرسة شعراء كثر حتى يومنا هذا، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع طلاب هذه المدرسة فى القديم والحديث.

والفارق الواضح بين الانفتاح الدلالى والانفتاح الصياغى، أن الأول يبدأ إجراءاته التنفيذية عقب انتهاء المبدع، ولا يكاد يتوقف بعدها، أما الآخر - أى الانفتاح الصياغى - فإنه يزامن إنتاج النص، وتستمر إجراءاته التنفيذية طوال حياة المبدع، ثم تتوقف الإجراءات تماما مع غيابه النهائى، وليس لأحد غيره أن يمارس التنقيح على شعريته أو إبداعه عامة.

ومن الواضح أن انفتاح النص صياغيا يعدل من موقع المبدع، إذ ينقله إلى منطقة المتلقى الذى يحتكم إلى خبرته وذائقته فى تنقيح نصه أو تعديله بالحذف والإضافة والاستبدال.

وقد ألفنا أن تكون (المسودات) ممثلة للمرحلة الأولى من توجهات المبدع النقدية، لكن بعض المبدعين يمارسون التنقيح والتعديل بعد صدور أعمالهم مطبوعة ووصولها للقراء، من ذلك ما صنعه الشاعر المصرى (أمل دنقل) الذى ترك وثيقة تنقيحية تتعلق ببعض نصوصه الشعرية، وهنا تنعكس القضية، إذ يصبح النص المطبوع هو المسودة، والوثيقة التنقيحية هى المبيضة.

معنى هذا كله أن النصية تشبه كتابا قابلا للفتح والإغلاق، وذلك رهن بمن يتهيأ لقراءته، ويسعى للإبحار فى صفحاته، واستنطاقه بما سكت عنه، ومدى امتلاكه للأدوات التى تساعده فى القراءة والإبحار والاستنطاق، لكن - فى كثير من الأحيان - يصح العزم، وتتوفر النية، وتحضر الأدوات، ثم يكون الكتاب نفسه مفرغا من المادة، أو تكون المادة مستغلقة على نفسها، فلا يجد المتلقى مفرا من الإنصراف عنه.



الهوامش

(١) انظر، القارئ فى الحكاية – أمبرتو إيكو – ترجمة أنطوان أبو زيد – المركز الثقافى العربى – الدار البيضاء سنة ١٩٩٦: ٧.
(٢) انظر: نظرية الرواية – موريس شرودر وآخرين – ترجمة د. محسن الموسوى – منشورات مكتبة التحرير – بغداد سنة ١٩٨٦: ٧٣.
(٣) انظر: نقد النقد – تودروف – ترجمة سامى سويدان – آفاق عربية – بغداد سنة ١٩٨٦: ٢٤.
(٤) من النص إلى الفعل – بول ريكور – ترجمة محمد برادة وحسان بورقية – عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية – القاهرة سنة ٢٠٠١: ١١٧.
(٥) نقد النقد: ١٤٨.
(٦) انظر: درس السيميولوجيا – رولان بارت – ترجمة بنعبد العالى – توبقال سنة ١٩٨٦: ٥٠.
(*) الحق أن ترجمة هذا الكتاب تحتاج إلى ترجمة، ومن ثم فقد حاولنا استخلاص المفاهيم، أو لنقل: إن هذا ما أمكن فهمه من الترجمة.
(٧) القارىء فى الحكاية – بتصرف – : ٧.
(٨) القارىء فى الحكاية: ٧٢.
(٩) انظر: أسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجانى – قراءة شاكر – المدنى بجدة سنة ١٩٩١: ١٤٦.
(١٠) الماركسية وفلسفة اللغة – باختين – ترجمة محمد البكرى ويمنى العيد – توبقال سنة ١٩٨٦: ٣٣.
(١١) انظر: ما هو النقد، بول هير نادى – تترجمة سلافة حجاوى – دار الشئون الثقافية العامة – بغداد سنج ١٩٨٩: ١٤٣ وما بعدها.
(١٢) نظرية اللغة الأدبية – خوسيه ماريا – ترجمة: د. حامد أبو أحمد – مكتبة غريب سنة ١٩٩٢: ١٢٨.
(١٣) انظر: النظرية الأدبية المعاصرة – رامان سلدن – ترجمة: د. جابر عصفور – دار الفكر سمة ١٩٩١: ١٣١ – ١٣٣.
(١٤) شرح المعلقات السبع – الزوزنى، دار الجيل – لبنان سنة ١٩٧٢: ٢١.
(١٥) جمهرة أشعار العرب – أبو زيد القرشى – دار المسيرة – بيروت سنة ١٩٧٨.
(١٦) لسان العرب – ابن منظور – طبعة دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٩: مادة حمل.
(١٧) السابق: مادة بطن.
(١٨) الموشح – المرزقانى، قراءة: محيى الدين الخطيب – المطبعة السلفية سنة ٣٤٣ هـ: ١٠١.
(١٩) البرهان فى علوم القرآن – الزركشى – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – دار المعرفة – بيروت: ١٤٩/٢.
(٢٠) انظر: الإتقان – السيوطى – مكتبة محمود توفيق بالقاهرة سنة ١٩٤١: ٥٢/٢، ٥٣.
(٢١) انظر: كتاب الصناعتين – أبو هلال العسكرى – تحقيق (ممفيد قميحة – دار الكتب العلمية – بيروت سنة ١٩٨٤: ١٩٣ وما بعدها.
(٢٢) انظر: مفتاح العلوم – السكاكى – دار الكتب العلمية – بيروت: ١٢٠.
(٢٣) أسرار البلاغة: ١٤١.
(٢٤) مفتاح العلوم: ٨٨.
(٢٥) أسرار البلاغة: ١٤٥.
(٢٦) دلائل الإعجاز – عبد القاهر الجرجانى – قراءة شاكر – الخانجى بالقاهرة سنة ١٩٨٤: ٢٦٣.
(٢٧) السابق: ٢٨٦.
(٢٨) السابق: ٢٦٥.
(٢٩) أسرار البلاغة: ١٣٩.
(٣٠) السابق، ٢٥٥، ٢٥٦.
(٣١) السابق: ١٤٢.
(٣٢) الشعر والشعراء – ابن قتيبة – عالم الكتب ببيروت سنة ١٩٨٤: ٣، ٤.
(٣٣) دلائل الإعجاز: ٧٤، ٢٩٦.
(٣٤) انظر: المثل السائر – ابن الأثير – تحقيق د. أحمد الحوفى ود. بدوى طبانة، نهضة مصر: ٦٦/٢ – ٦٨.
(٣٥) أسرار البلاغة: ١٤٤.
(٣٦) السابق: ١٤٢، ١٤٣.
(٣٧) مفتاح العلوم: ١٧٦.
(٣٨) سر الفصاحة – ابن سنان الخفاجى – قراءة عبد المتعال الصعيدى – صبيح بمصر سنة ١٩٦٩: ٢١٩.
(*) يبدو أن هذا الوعى هو الذى يتوافق مع ما ذكرناه عن النص المغلق.
(*) وهذا ما يتوافق مع ما حددناه عن النص المفتوح.
(*) والإشارة واضحة إلى النص المستغلق.
(٣٩) الإمتاع والمؤانسة – أبو حيان التوحيدى، قراءة أحمد أمين وأحمد الزين – مكتبة الحياة – لبنان: ١٢٥/١.
(٤٠) قانون البلاغة – البغدادى – تحقيق د. محسن غياض – مؤسسة الرسالة – بيروت سنة ١٩٨٩: ١٤٤ – ١٤٦.
(٤١) العمدة: ٨٥/٢.
(٤٢) السابق: ٨٣/٢.
(٤٣) انظر: سر الفصاحة: ١٩٨، ١٩٩، ٢١٧.
(٤٤) دلائل الإعجاز: ٢٩١.
(٤٥) أسرار البلاغة: ١٤١.
(٤٦) دلائل الإعجاز: ٢٩١.
(٤٧) السابق: ٢٩٢.
(٤٨) إعجاز القرآن – الباقلانى – تحقيق السيد أحمد صقر – دار المعارف سنة ١٩٦٣: ١١٦، ١١٧.
(٤٩) الموشح : ٢٢٦.



النص والتناص

رجاء عيد

> ولأنه - التناص - مصطلح شديد الحداثة ، فثمة تجادلات تتقارب وتتباعد ، وثمة منظورات تتشابه وتتخالف ، ولكنها - في مجملها - تمد أبعاده لتضم إلى خارطته ما تشقق من مصطلحات ، وما توارث من مسميات ، وتفسح لها مجالات تتخلى فيه عن أحادية مفهوم وسلطوية مدلول ، وكأنه - التناص - الإناء الذي يتسع لآنية كثيرة .

ومن تحمس بصاحب الانبثاقة الأولى لمصطلح التناص والذي انطلق من لقطات خاطفة حوله، بحسبانه تقاطعا يتداخل في سياق النص المنتج حاملا صيغ نص أو نصوص سابقة تتشكل في سياقات متداخلة ، من ذلك السبيل توالت مداخلات منها مايرفق ويعتدل ، ومنها مايسرف ويغلو .

إن جذور المصطلح ، والذي عرف من منتصف الستينيات حين استخدمته ، ثم تخلت عنه - كما هو معرف - جوليا كرستيفا Julia kristeva له من جملة ملاحظ وتفسيرات سابقة ما يشكل خلفيته وما يكون ركيزته ، وله من بين مدارات نقدية متعددة ما تبني عليها ملامحه وتتضح معالمه .

لقد سبق الشكلانيون إلى مصطلح « التناص » والذي يرد في ملمح المفارقة بين النص المعارِض والنص المعارَض ، فعلى حسبهم : ليس النص المعارِض إعادة إبداع ، أو كتابة على كتابة مماثلة ، فلكل نص خصائصه القارّة فيه .

فكلا النصين بينهما مفارق لاتسمح أن يحل أحدهما محل الآخر، فهما ليسا مجرد نصين متماثلين أومتبادلين ، فلكل خصوصيته وسماته وفرادته وشياته .

ومن ثم « فالمعارضة » تناص – وعلى حسب تودوروف – فإن النص المعارض ليس استنساخا أو محاذاة للنص المعارَض ، فثمة تخالف وتفارق ، وثمة إضافات وحذوفات .

ومن توالي مقولات تتابع أصوله، ثم يتشكل مدلوله ، فإذا كنا نفكر – كما قيل – من داخل عالم تكلم ويتكلم من قبل ، وإذا استعرنا مقولة عربية قديمة : « لولا أن الكلام يعاد لنفد ، فإن النص – كما يسميه بارت – جيولوجيا الكتابة ولعلنا نتذكر مفهوم « بارت» لذلك ، في جملته المشهورة : « موت المؤلف » فإنها مدخل ضروري لمفهوم «التناص»، فالنص – من هذا السبيل – هو عدد من نصوص ممتدة في مخزون ذاكرة مبدعه ،ومن ثم فهو – النص – ليس انعكاساً لخارجه أو مرآة لقائله ، وإنما فاعلية المخزون التذكري لنصوص مختلفة هي التي تشكل حقل التناص ومن ثم فالنص بلاحدود ، فأي نص تتوافد على منشئه كتابات سابقة – ومعاصرة – وتترافد عليه أنسقة وبنيات تتزاحم وتتحاشد من نصوص سالفة أو محايثة .

وإذا لم ننس أثر الشكلانيين في احتضان جذور المصطلح فلاننسى أثر « باختين » أيضاً ، إن استخدامه مقولة « تداخل » السياقات، والتداخل « السيميائي ، إنما يتماس مع مصطلح « التناص» عند كريستيفا ، والتناص – من مجمل إشاراتها – هو النقل لتعبيرات حالية أي معاصرة ، أو استخدامها من نصوص غير معاصرة ، ومن ثم فالتناص تحويل أو اقتطاع من نص إلى آخر .

وتدافعت تحمسات تالية ، لعل أبرزها القول بأنه مادام النص هو

جملة نصوص سابقة - أو محايثة . فلا معنى للبحث عن « موضوع » هذا النص ، وتعددت مقولات أخرى منها: كل نص هو إنتاج منتج، ومنها: كل نص هو إعادة تشكيل لنص آخر، وكل نص إنما هو محول من نص آخر .

ولا يكف سيل التحمس. ونكتفي بما يضم ما سبق ، وربما يتجاوزه في القول : إن قراءة نص كأنه إعادة لقراءة نصوص أخرى .

ومع ذلك كله فما زال المصطلح غائماً تختلف إجراءاته من منظور إلى آخر ، ولم يستقر بعد كمصطلح نقدي يتملك حدوده وأبعاده ، وإنما أدى إلى مزيد من الإرباك .

ولعله يصح - هنا - الإشارة إلى ذلك الإرباك الذي يشير إليه مفهوم التناص : « .. وقد جاءت فكرة التناص لتربك كل أنواع الخطاطات الأبستمية الذاهبة من المؤلف إلى العمل ، ومن المرجع الاختياري إلى التعبير « الكلامي » ومن المصدر إلى التأثير المتحقق، ومن الدليل إلى الإنجاز ... يواجه التناص بإشكالية التعددية وعدم التجانس، وأعتقد أن هذه الإشكالية ... هي أهي مسألة يمكن أن تعتينا في الأعوام القادمة ؟ » [1] .

إن إشكالية أخرى تتقدم الآن .

فعلى حسب « التفكيكية » ينفسح مفهوم « النص » ليتجاوز حدود الأجناس الأدبية ، حيث تتضام أنواعها تحت عباءة « النص » ومن ثم فجميعها : نص متناص .

فالنص - من هذا المنظور - ليست له شيئية أو تشيؤ ذاتي ، وليست له خصوصية أو فرادة خاصة به ، وليس « النص » حاملاً « معنى » مقنن تفرزه اللغة فيه . فكل شيء رهن اللحظة التي تتحول إلى لحظات متناسخة ، على حسب « حالة » الاستجابة من ذات إلى ذات،

ومن ثم فالنص يتشكل على مدى زاوية النظر إليه ، وعلى حسب «رؤية» الناظر إليه في لحظة بعينها .

إن ذلك المنطلق في منظور « التفكيكية » للنص ، إنما هو نتاج منظور سابق أفرزته « البنيوية » في قسرها لمفهوم « التزامن » اللغوي عند سوسير - كما هو معروف - ومنه كان سبيل البنيوية لمحاصرة «النص» في بنيته اللغوية ، ومن ثم لاحدود واحدة ، وإنما تتعدد تلك الحدود، وتختلف مساراتها . وتأتي التفكيكية - وقد مهد لها البنيويون - فترى - التفكيكية - أنه لا حدود أصلا ، وحتى نتفهم النص ،- على حسبهم - علينا تفكيكه لإعادة تركيبه ، ووفق شروط محدودة يمكن العكوف على سبر استراتجيته الخطابية وحيث تنتفي - هنا - مقولة النص المغلق - عند البنويين - ليكون بديلها : النص المفتوح . فمن وجهة المنظور البنيوي يكون النص بنية مغلقة - كما هو معروف - بينما ينطلق مفهوم « التناص» من مفهوم « النص المفتح . وعليه فإن النص دائماً منفتح على نصوص أخرى معاصرة أوغير معاصرة والنص - من هنا - كلوح من زجاج يلوح من خلفه نص آخر .

وهو - النص - انفتاح على واقع خارجي ، وتفاعل مع سياقه ، متجاوزا في ذلك حد البنيوية ، فالنص يتولد من بنيات نصوص أخرى في جدلية تتراوح بين هدم وبناء وتعارض وتداخل ، وتوافق وتخالف .

إن تلك النصوص المتناصة مع نص بعينه تتملك حضورا لا يمكن تحاشيه ولايمكن نفيه . فتلك المداخلات النصية تتكشف على سطح النص، ولكنها - على حسب منشئه - لا تظل منفصلة وسائبة ، وإنما تخضع لتحولات ومتحولات يتمثلها النص والذي هو جملة توزيعات ملفوظة سابقة عليه أو محايثة له .

فتلك المتناصات - في إطار النص - ليست تجمعات مجانية ، وليست مجرد تداعيات سلطوية من مخزون الذاكرة . وإنما لها أثرها - وتأثيرها - في توجهات القراءة فهي تفرز في تعدد القراءات ما يتجاوز أحادية واحدة ، ومن هنا فإن السمة الفارقة للنص المتناص أنه يتيح بفاعلية القراءة تزامن البنيات مهما تختلف مسافاتها الزمنية ، وذلك من خلال التواليات والدالات ، والتي تنفتح على تاريخية زمنية ومزمنة أيضاً وكأنها - بذلك - اختزال لخطاطة التشكيل الأدائي مما يتيح فضاءات تأويلية ، وكأن الملفوظات المتعددة في خطابات نصوص أخرى تتحول في النص المتناص إلى ملفوظ يجمع الكل في واحد .

* * *

ومع ذلك كله فإن وفرة من التحليلات للنص المتناص تلح على ظاهرة « المعارضة » حيث يكثر التجادل حولها ، ولعلنا نزعم أن ذلك التركيز سببه يسر استكشاف المتشابهات . وكأن « المعارضة » تقدم نفسها كمنجز جاهز . في حين أن « التناص » يتجاوز - بالضرورة - جانب « المعارضة » والتي مازال التوجس قائماً بشأن تداخلها مع المصطلح: التناص .

أكان ما أشرنا إليه - السهولة واليسر - يؤكده الشعور بصعوبة اقتناص المتناصات في النصوص كما في القول التالي : « ... والنص الغائب عندما تعاد كتابته .. داخل نص من النصوص يخضع بالضرورة لعلاقات متشابكة تتسع وتضيق حتى يصعب علينا في بعض الحالات تمييز حدودها وتعيين نوعيتها الثابتة بصيغة دائمة » [٢] .

لعل - ما سبق - يحرضنا على استكشاف شروط نظنها محاذير واجبة تلزم استقراء المتناصات بين النص والمعارض والنص المعارَض .

من منطلق القناعة بأن أي تغير أو تغيير في الأداء اللغوي تكون له

خصوصية تتميز عن سواها، فإن ما اتفق على إدراجه تحت مصطلح «المعارضات الشعرية» يحتاج إلى إعادة نظر تخالف وسمه بالاحتذاء أو الاستنساخ. وإذا كان من مفهومات «التناص» أن كل نص إنما هو نتاج نصوص سابقة، فلعله من هذا السبيل نستطيع أن نتفارق عن تلك المفهومات المتوارثة، والتي ترى أن النص المعارض يظل مديناً للنص المعارَض فقد راد له الطريق وفتح له سبيل القول.

ولكن القضية ليست بهذه البساطة فليست الكلمات - بالطبع - هي نفس الكلمات، وبالتالي تحمل كل مفردة ما تتخالف به - ولو إلى حد ما - وبالمثل فإن تشكيل الصورة - حتى لو راعت حدود الصورة المعارضة - لن تكون هذه تلك ويمكن بمراجعة نماذج معينة مما يعرف بالمعارضات أن نلمح فيها بوضوح شديد أن التخالف يتجاوز التماثل، والتفارق يتعدى التوافق.

ولعله يساند ما ذكرناه ما نعرفه من مضمون ما يقوله «كروتشه» من أن أي نص له تشكله القارّ به، وأن جماله الخاص به مستكن في هذا التشكيل في صورته الكلية، ومن ثم فأي بتر أو إضافة أو تحوير أو تبديل. إنما سينتج من ورائه شكل آخر، ويكون هذا «الشكل» الجديد له - الآن - جماليته المنفصلة عن الآخر - أو الأول - ومن ثم لا يجوز - على حسب كروتشه - مقارنة نص بنص أو موازنة عمل بعمل.

ومع وجاهة ما سبق فإننا نذكر بالمحاذير التي أشرنا إليها. ولعل من أهمها أنه ليست كل معارضة يمكن أن تندرج تحت «التناص» فكثيرة تلك المعارضات التي «تحتذي» إعجاباً واستحساناً أو «تستنسخ» ترويضاً للقول، ولعلنا نتذكر نماذج من معارضات «البارودي»، ولا ننسى «معارضات» حافظ إبراهيم، فجميع كل تلك المعارضات مستلب في المروث الشعري، ومحاكاة لا غناء فيها.

إن مثل تلك « المعارضات» لا تشكل تناصاً ، لأن صاحبها يتعمد إعادة السمات الأسلوبية ، أو « الثيمات» الغرضية في نصه المعارِض، فإذا لم يكن في النص المتناص حذوفات وإضافات فلا قيمة له .

وهنا يصح ويصدق القول بأن « السياق » كتقليد أدبي راسخ قد يتغلب على « النص» ويجعله مجرد محاكاة لما سبقه من نصوص مماثلة، ولو حدث هذا - وكثيراً ما يحدث - فإن النص سيسقط ويصبح نصاً فاشلاً كتقليد مفضوح » [٣] .

بينما الأمر مختلف - إن لم يكن شديد الاختلاف - فيما يعرف - على سبيل المثال - بمعارضة « شوقي » لقصيدة « الحصري» المعروفة، ويمكن للناظر المتوسم ملاحظته مفارق لا يتسع المجال لذكرها . ويتضح التفارق والتخالف والتباين بين سينية « البحتري» وسينية « شوقي » بل ربما نزعم أنها - سينية شوقي - لها تميزها وفرادتها وخصوصيتها حتى ليستحيل نسبتها إلى مصطلح « المعارضة» .

وربما نزعم أن استكشاف المتناصات في « المعارضات» لا يمثل إضافة لها خطرها، لسببين : أولهما ما أشرنا إليه - من قبل - بأنها تقدم نفسها كإنجاز لأفضل في اكتشافه ، وثانيهما أن التخالفات ستكشف عن وجهها لحظة المقابلة بين النصين : المعارِض والمعارَض، فإذا أضفنا إلى ذلك أن « التناص» قد يكون في مستوى الشكل التعبيري وقد يكون في « مضمون» نصين ، فإن «المعارضة » تضمن الجانبين. التعبيري والمضمون مما يتيح استكشاف المتناصات لحظة المقابلة بين النصين: المعارِض والمعارَض . ومع ذلك فهناك مفارقة بين النظر التراثي والمنظور المعاصر. إن المفهومات التراثية حول « المعارضة» وحول «السرقات» تصلبت رؤيتها حول « الأصل» ، وعلى « صاحب الفضل» وعلى « فضيلة السبق ، وبعده تنتهي مهمة الناقد التراثي، بينما يكون

مفهوم « التناص» أنه حضور لنصوص متعددة ، مع النظر إلى تلك النصوص بحسبانها مداخلات نصية وتحولات فنية.

ولعله يصح عنا القول بضرورة (... الابتعاد عن الفهم السطحي الذي ينظر إلى إعادة كتابة النص الغائب في نص من النصوص كسرقة أدبية ، تعزل مجمل هذه الظروف المؤدية حتما إلى الإقرار بعدم وجود أي تطابق بين النص المعارِض « بكسر الراء » والنص المعارَض « بفتح الراء »[٤].

ومن ثم فإن تحليلاً متأنياً لما يعرف تحت مصطلح « السرقات » سيزيل ضبابا كثيفا تتغيم بسببه حدود المصطلح ومدى صحته ، وربما تنتفي تلك الريبة التراثية تجاه النصوص ، وذلك التوجس الذي أفرز تلك التشققات المعروفة والتي تتشمم أي رائحة فيما عرف بالسرقة والمسخ والسلخ .. إلى تلك القائمة الطويلة والتي تتناسل أسماؤها من ناقد إلى آخر .

وفيما تعرضه - على عجل - لتلك الشذرات المتناصة لا نترصد شظاياها المتناثرة على ساحة النص المتناص ، لنقع في خطأ النقد القديم تحت مصطلحه السابق : السرقة ، وإنما لتتبع تحولات تلك النصوص واستكشاف قيم تحركها وتوظيفها وما تضيفه في إعادة إبداع جديد وتشكيل مخالف . ومتعددة وكثيرة تلك التناصات والتي تحصل- من مصطلح التناص - على شهادة براءتها من تهمة السرقات ، ومع ذلك فربما نتقدم بلحظ أو ملاحظات موجزها أن تلك الشذرات تندرج تحت ما أشرنا إليه من قبل بحسبانها ترسبات مما تختزنه قراءات يتاح لها أن تطفو على سطح النص المتناص في لقطة خاطفة أو انبثاقة مفاجئة تستحضر نصا وتعيد تركيبه اللغوي، ومن ثم تتخالف إمكانات النص المتناص، مثلما تتباين قيمة تناصه ، فتتعدد مستوياته حسبما أشرنا

سابقاً . قد يكون التناص شذرة ملتقطة من ترسبات قراءة لنص سابق ، ولعلها انبثاقة أو لمحة تعبر اللاوعي إلى الوعي ، وهنا نذكر - مرة أخرى - بضرورة نفي المصطلح التراثي الباهت : السرقة ، وهذه الشذرة هي أدنى مراتب التناص إذا قبلنا انفتاح المصطلح حتى يشمل الجزئيات ، من نماذج تلك الفلتات التناصية :

يقول « أدونيس » :

.. وتقوم الصلاة

في رواق على النيل يسمع تسبيحته الفرات (٥)

ونتذكر قول « شوقي » :

كلما أنّ بالعراق جريح لمس الشرق جنبه في عمانه

قد قضى الله أن يؤلفنا الجرح وأن نلتقي على أشجانه (٦)

ويقول « محمد أبو سنة » :

.. وإذا ضحكوا فكما ينفلق الصخر

لا أحد يقول حقيقته

.. فالكلمات هنا من جلد يتشقق

ينزف منها الدم (٧)

ولنتذكر قصيدة « الناس في بلادي » لصلاح عبد الصبور ومنها :

الناس في بلادي جارحون كالصقور

غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة الشجر

وضحكهم يئز كاللهيب في الحطب (٨)

ولننظر إلى بيت « شوقي » في قصيدته عن « أنس الوجود » :

شاب من حولها الزمان وشابت   وشباب الفنون مازال عضا

مع بيت « محمود حسن إسماعيل» في قصيدته :« النهر الخالد».

شـابت على أرضـه الليـالي   وضيعت عمرهـا الجبـال

* * *

إن مصطلحا تراثياً آخر قد يكون - في رأينا - ألصق بالتناص ، وهو - من هذا السبيل - يتجاوز مصطلحه القديم : التضمين ، وذلك فيما يبتعث من نص أو نصوص أو ما يتماهى في تحاور بين نصين كأنه مقابل لما نعرفه من استدعاء الشخصية التراثية . إن الاستدعاء - هنا- استدعاء قولي أو نصي - إن جاز التعبير - يتخذ مسارات تتعدد ، ودلالات تتنوع على حسب قدرة استخدامها والتمكن من تلاصق الصوتين :(السابق واللاحق).

وقد يكون من مهامه توثيق دلالة ، أو تأكيد موقف، أو ترسيخ معنى ، أو لمؤازرة النص إما بتضمين صريح وإما بتلميح وتلويح ، أو يكون - من وجه آخر - رفضاً لمقولة ، أو نفياً لمعتقد، شريطة أن يكون التناص التضميني متشيئا في النسق الأدائي، وأن يتضام مع مصاحبات أدائية متداخلة ، وليس كتلة لغوية فاصلة بين سابق النسق ولاحقه ولا يكون - كذلك - مجرد لصق ونتوءات تسترخي على سطح النص .

وهنا يتجلى عمل المحلل للنص ، فالتناص - هنا - حضور نستشفه بواسطة خبرة عميقة بالنصوص الأدبية ، وهذا الحضور النصي يحتاج إلى فراسة تتبع وإلى بصيرة وتبصر ، فقد تندمج البنيات المتناصة في بنية النص كإحدى مكوناته ، ولا يدركها سوى القارىء المنفتح في قراءاته على نصوص متعددة .

ومن ثم فمحلل النص لا يتوقف عند تبين المتناصات ولكنه

يستكشف كيفية انتقائها ومدى تلبسها وتلاحمها بالنص المتناص وتداخلها في نسيجه ، كما يحتاج محلل النص - كذلك - إلى خبرة بالروافد الخفية التي ترفد شكل النص المتناص ، والتي يمكن أن تتيح لقضية « التناص» قيمتها وشرعيتها ، فكل عنصر من عناصر النص المتناص يحمل دالة تنتظم في صورته الكلية ، مع ملاحظة أن هذا الانتظام ليس تماثلاً في عناصره لكل واحد منها ، وإنما جملة تلك العناصر تظل لها سلطة على النص كله.

إن انتزاع القول المضّمن من سياقه كما في نماذج متعددة - تراثية ومعاصرة - لا يشكل تناصا له خطره ، حين يرد استشهاداً مجانيا ، أو تداعيا ذهنيا حيث يظل كلاهما لصقا إضافياً ، أو وشياً تزيينيا .

ويظل-كما أشرنا-قليل الخطر محدود القيمة،كما في قول أبي تمام:

درست صفائح كيدهم فكأنما أذكر من « أطلالا ببرقة ثهمد » .

ولعلنا نتذكر مطلع معلقة « طرفة » :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

ولعل منه قول « شوقي » مضمنا شطراً من نونية « ابن زيدون»:

فآب من كرة الأيام لاعبنا وثاب من سنة الأحلام لاهينا

ولم ندع لليالي صافيا فدعت بأن نغص فقال الدهر آمينا) (٩)

ومثيله في « تضمين» قد يعلو درجة لتشابكه مع ما بعده ، مفيداً - على حسب السياق - من قول « كعب بن ربيعة » التالي والذي يرد عند الشاعر « رفعت سلام» :

خلا لك الجو فبيضي واصفري

ونقري ما شئت أن تنقري

إلى أن يرعوي العويل ، والصهيل كامن في الكهف حتى يشمر النسيان أشجاراً من الرماد الآسن [١٠] .

إن صورة أخرى ترد عند الشاعر نفسه لا تكون لصقا لنص قديم، وإنما يكون هذا النص القديم أشبه بموجة تحتضنها موجات أخرى ، حيث يتوحد صوته بصوت « الشنفرى » مرة وبصوت « عمرو بن كلثوم » أخرى، إن صوت الشاعر هنا يجسد غربته وسط قومه مثلما كان «الشنفرى» حين خلعه قومه - كما نعلم - وهو الشاعر يستعير - كذلك - صوت عمرو بن كلثوم في رؤية خاصة .

« .. فلي دونكم أهلون لا مستودع السر ذائع لديهم ... ألا هبي بصحنك فاصبحينا يا ابنة القوم اللئام ولا تلوموني ولومي .. » [١١] .

ونتذكر - الآن - بيتي « الشنفرى » :

ولي دونكم أهلون سيد عملس وأرقط ذهلول وعرفاء جيئل

هم الأهل لا مستودع السر ذائع لديهم ولا الجاني بما جر يعدل[١٢]

ومن ثم تتخالف - بالضرورة - قيمة هذا الشكل التناصي . وتتعدد - كما أشرنا - مهامه ، ومن ثم أثره وتأثيره ، فقد يرد سلبا ونفيا لحكمة قولية في نص قديم ، ويعمد الشاعر - هنا إلى نقضها بما يوائم سياق نصه كما في قصيدة « اعترافات » للشاعر محمد الفيتوري ، ومنها :

.. وأحس بشيء مصلوب

ينزع أطرافي المصلوبة

ويغوص بصدري كالسكين

« دع المقادير تجري في أعنتها

ولا تبيتن إلا خالي البال»

ويحي من هول الأكذوبة

ويحي وأنا شفتا شعبي أنا عيناه

كيف تناسيت ضحاياه ؟ (١٣)

ومثيله تحوير يتناص مع بيتين لشوقي ، وبيت لابن زيدون ولهما شهرة لا تخفي، ومن خلال هذا التحوير ينبثق نقيض موجع يكشف حالة وحالات من السخرية الأليمة لما نحن فيه .

يقول : أمل دنقل :

١ - جبل التوباد حياك الحيا

وسقى الله ثرانا الأجنبي

٢ - وطني لو شغلت بالخلد عنه

نازعتني لمجلس الأمن نفسي

٣ - هكذا أضحى التنائي بديلا من تدانينا

وتناوبنا شريداً وأسيراً وقتيلا (١٤)

ومثيله تحوير يتناص مع معلقة « عمرو بن كلثوم » يشي - كذلك- بالأسى لما أصبحنا بعد أن كنا . يقول : مهدي بندق :

ألا هي بصحنك فاصبحينا

....

ألسنا التاركين لما طلبنا

وأنا الأخذون لما ابتلينا

ونسقي الغير ماء الأهل صفوا

ونشرب أهلنا كدرا وطينا (١٥)

وكما في قصيدة « مشاهدات في مدينة تاريخية » للشاعر « أحمد عنتر » :

حيث يحور كلمة « الناي » من قصيدة « جبران خليل جبران » لتتواءم مع سياق قصيدته :

... لا تردد خلف هذا العالم الأخرس عذب الأغنيات

وإذا شئت نشيدا :

« أعطني النا .. ر وغنّ

نغما غير القديم

ما يرد الناي عني

والدنا حولي جحيم ؟ (١٦)

وقد يكون موافقة وتأكيد مقولة ، كما في قصيدة « ياقوت العرش » للشاعر : محمد الفيتوري حيث « يستلهم » دلالة بيت « المتنبي » :

ليس من مات فاستراح بميت   إنما الميت ميت الأحياء

يقول :

.. صدقني

أن الموتى ليسوا هم

هاتيك الموتى

والراحة ليست هاتيك الراحة (١٧)

(لاحظ ركاكة الأداء وتكرار أسماء الإشارة مع ثقلها : (هاتيك) والضمير : هم)

ولعله من المناسب الإشارة إلى تماسك الصورة نفسها في قول شوقي:

والناس صنفان : موتى في حياتهم وآخرون ببطن الأرض أحيـاء

وهذه صورة - من صور - جديدة متجددة ، تتمكن من الانفلات من رتابة الاستخدام ، والانعتاق من مشابه الاستدعاء . لعلنا نتذكر قصيدة "البحتري " في صراعه مع الذئب - على حسبه - وقصيدته - كما نعلم - تنكفيء على مضمونها الأحادي ولا تتجاوزه إلى سواه . بينما تتمكن القصـيدة المعاصرة : "صراع صوري بين البحتري والذئب " - بدءا من عنوانها - من استشفاف تقارن ضمني ، يختصر مسافة التفارق الزمني، وفيما يتلبس الماضي بالحاضر - أو الحاضر بالماضي - يتشكل نص فوق النص ، ويتمكن - بواسطته - من ابتناء تماثل من اللاتماثل ، واجتلاء تشابه من اللاتشابه ، ومن ابتثاث شذرات تضمينية من البطولة القديمة - المدعاة - يتجسد قرينها - أو قسيمها - المعاصر ، ويتوحد - كلاهما - في آنية متزامنة ، تختزل في ديمومتها فلذات تحاورية ، تشي بزيف البطلين - إن كان ثمة بطولة - حيث يتعرى زيفها في المختتم :

- رويدك

إن القول - ليس الفعل - في دمنا يشدو

ولعله يحسن اجتزاء أبيات من قصيدة " البحتري " ؛ لتتضح مهارة التقارن - بين بطولته المدَّعاة - وبين توظيفها المعاصر ، حيث تلعب القصيدة - هنا - على مستويين متداخلين ، يتشاكل - من خلالهما - الوجهان ، ويتلابس البطلان :

.. عوى ثم أقعي وارتجزت فهجته فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

فأوجزته خرقاء، تحسب ريشها على كوكب بنقض والليل مسود

فما أزداد إلا جرأة وصرامة وأيقنت أن الأمر منه هو الجد

فأتبعتها أخرى فأحللت نصلها بحيث يكون اللب والرعب والحقد

فخرَّ وقد أوردته منهل الردى على ظمأ لو أنه عذُب الورد

وقمت فجمعت الحصى واشتويته عليه وللرمضاء من تحته وقد[١٨]

تبتدئ القصيدة - هنا - باختزال شذرات تختصر تساؤلات عما تخلف من هزيمة " البطل " - المعاصر - فيما سمي - تقولا أيضاً - بالنكسة :

رحماك يا أبا عبيدة

أفرطت في توعد الذئب

حينما انصهرت في توهج الرجولة

وفجأة .

سقطت كومة من الهشيم

عند ومضة المفاجأة

دم وخوذة

وجثة على الثرى مهرأة

فكيف كان ذاك ؟ [١٩]

إن بساطة التساؤل المرور - والساخر - : " فكيف كان ذاك " ، وملامسته للغة الحياة اليومية ، لعله الشكل الأدائي - الممكن - للتعبير عن دهشة الفجيعة وخيبة المرتجى ، ويكون قسيمه - في دلالته - ما يرد في تساؤل " البطل " نفسه ، فهو - كما يلي - يشي بافتقاد حنكة أو حكمة ، وانعدام بصر أو بصيرة :

- ملئت - لست أدري كيف - بالبطولة

ويتداخل الصوتان ، حين يتلبس " التضمين " - من قصيدة البحتري- بصوت " البطل " المعاصر :

وحين همَّ الذئب بافتراسي

هممت بالمناوأة

(عوى ثم أقعي فارتجزت)

فلم يخف

(وأقبل مثل البرق يتبعه الرعد)

إلى أن طوتني

حسب هذا الذي ترى

(لنلحظ أثر " البتر " في جملة : إلى أن طوتني) وما له من أثر فني ، كأن انقطاع الصوت - أو بقية الجملة - إيماء رهيف لمعاني متعددة، يشير إليها ما يليها : " حسب هذا الذي ترى

ويعود " صوت الشاعر - في المختتم - أشبه بنوح " الكورس " في المأساة اليونانية القديمة :

- أما كان أجدى لو غنيت عن الرجز.

وأعددت حد السيف والهول يشتد

ولكن مأساة جديدة تتشكل في رد فاجع بليد ومتبلد :

- رويدك .

إن القول - ليس الفعل - في دمنا يشدو

لقد أجمل المأساة شاعر آخر في جملة كنصل سكين أو كحد سيف في قوله :

" وحاربت بدلا منا الأناشيد [٢٠] .

* * *

وليست قيمة « التناص » - كمنهج تحليلي - مقصورة على تجاوز أسوار المصطلحات التراثية السابقة : (المعارضة - التضمين - السرقة) ، وإنما ينفسح - التناص - لما هو أرحب من محدودية ابتناء نص على نص، فمن مجالاته المقترحة العكوف على مقاربة تحليلية لتماهي التحولات .. مسار التبادلات ، وكيفية التمثل لنص سابق ومدى حضوره في نص لاحق .

فالنص المتناص يتماهى في علاقات غير أحادية السمة مع نصوص أخرى ، فقد تكون علاقة تحويل أو تقاطع أو تبديل أو اختراق .

إن محلل النص المتناص يغامر وسط أدغال من التمثلات والامتصاصات لنصوص قد تنبثق من نص مركزي ، ربما يمكن العثور عليه، وربما لانجد في النص المتناص استدعاء لنص محدد ، وإنما نتحسس جملة من نصوص سابقة أو محايثة .

فأي نص ما لا يخلو من عناصر نصية أخرى ، ولا يوجد نص ينفصل تماماً عن نصوص أخرى . إن دائرة ممتدة تنتصب في كون زمني منفسح تتجمع في محورها وما بين محورها كل النصوص المنتجة ، وهذه الدائرة ذات طبيعة معقدة ، لا يمكن ببساطة - أو سهولة - أن نحدد ذلك التداخل ، من خلال تقنين صارم لتلك العلاقة بين نص وسواه . فالمغايرة اللغوية وتخالف التشكيلات الأدائية تتفارق - بالضرورة - مع النص المتناص . إن تاريخية غير معلومة - أحيانا - تظل تذكرنا بأن نصا لانعرفه يفرض ذاكرته النصية على نص أو نصوص أخرى .

ولا مشاحة في أن إضافة لتحليل النصوص سوف تنبثق من خلال انفساح مجال التناص ، وذلك حين نتتبع - إضافة لما سبق - متعرجات

الشكل التعبيري والتصويري ، ومختلف الخطابات وقرابة الأجناس الأدبية واقتراض بعضها من بعضها الآخر .

ولعله منها - كذلك - مراقبة النص القابع على مفترق دروب نصوص أخرى ، ويمكن لمحلل النص المتناص مقارنة النص الحاضر بالنص الغائب ، وقد ينفسح التناص حين يضم النص المنتج في مداره أعداداً من حقول المعارف أو الإبداعات الإنسانية .

ويمكن أن ينصاف تناص لنصين للشاعر نفسه ، فكلاهما من مدار إبداعي واحد ومن ملكة تصويرية واحدة ومع ذلك فقد يتنافسان في جلال وبهاء . وقد ينسحب أحدهما عن الآخر .

ولعله - من هذا السبيل - تلك الأبيات المعروفة من قصيدة «شوقي» عن « أنس الوجود » ومالها من فخامة وجلال ، وما تنفرد به من بهاء وجمال ، ومنها :

.. رب نقش كأنما نفض الصانع منه اليدين بالأمس نفضا

و« دهان » كلامع الزيت مرت أعصر بالسراج والزيت وضا

و « خطوط » كأنها هدب ريم حسنت صنعة وطولا وعرضا .

ولننظر إلى صورتها الشاحبة والتي ترد في حديثه عن « وادي الملوك » في قصيدته : « تمثال نهضة مصر » :

.. ويسمع ثم بوادي الملوك ملوك الديار وأقيالها

وكل مخلدة في الدمى هنالك لم تحص أحوالها

عليها من الوحي ديباجة ألح عليها الزمان فما ازدالها

.. وما الفن إلا الصريح الجميل إذا خالط النفس أوحى لها (٢١)

ومن هنا نشير إلى خطورة تتربص بالتناص إذا كان بين نصين

للشاعر نفسه وإن سؤالا مرجأ نؤجله - قليلا - حول « قيمة » مثل هذا التناص . إن مثل هذا التناص لا يضيف سوى تكرارية لا تتفرد بسمات مفارقة ولا تتملك جماليات فارقة ، وربما يكون مسوغه - فقط - تسلط فكرة بعينها أو قناعة ذهنية بمضمونها .

ولنلحظ هذه الأسطر من نصين مختلفين للشاعر محمد أبو سنة : يقول في قصيدته : « الأكذوبة بين الشفتين » :

الكذب مقابر

اختنقت فيها الأرواح

.. منذ كسونا الصدق جميع الأزياء

منذ أقمنا منفانا في الكلمات الجوفاء

.. من يفتح باب الصدق المغلق (٢٢)

ولنقارن ما سبق بقوله في قصيدته : « غزاة مدينتنا »

حين فقدنا صدق القلب

حين تعلمنا أن نتقن أدواراً عدة

في فصل واحد (٢٣)

ولعل سؤالنا المرجأ يتشكل في استفهام أكبر حين نقارن - هذه المرة- بين نصين للشاعر نفسه - كذلك - ونقارن بين تناصهما مع نص للشاعر « صلاح عبدالصبور » .

إن نصي أبي سنة يتناصان في تشكيل صورة الحب الذي مات والذي يعادله : « الطفل الميت » :

يقول في قصيدته : الدمعة والسيف :

.. نتذكر خدعتنا

في حب مات

في طفل ما أنجبناه

في وجه قابلناه وتاه

في لحن غنيناه

.. أن يصبح هذا الحب لقيطا

طفلا ينكره أهلوه (٢٤)

ولنلحظ - الآن - هذه الأسطر من قصيدته :

« أنا وأنت المذنبان » وكأننا - الآن - نقرأ قصيدة « طفل » لصلاح عبد الصبور - كما سيلي - :

يقول أبو سنة :

دعيه في الكفن

ممدداً على أريكة العذاب

فها هنا ولد

وها هنا انتهى

.. دعي غرامنا يلوذ بالختام

سأبتني ضريحه من المحار والذهب

.. ما أفدح المصاب

لكنني كفكفت عبرة تجول في الجفون

.. لا تكشفي عن جسمه الذي تصبح فوقه الدماء

من بدء عمره مضى إلى الختام

.. أنا وأنت المذنبان

لكننا سقناه ساحة الإعدام (٢٥)

ونجتزيء من قصيدة « طفل » متناصاتها فيما أوردناه ولا يتضح المجال لتبيان المفارق الفنية وهي للناظر المتوسم لها - عند صلاح عبد الصبور - بهاء وجلال :

قولي أمات ؟

جسيه جسي وجنتيه

.. أنفاسه المترددات بصدره الوردي كالنغم الأخير

ومض الشعاع بعينه الهدباء، ومضته الأخيرة

ثم احترق

ورأيت شيئا من تراب القبر فوق الوجنتين

رباه فوق الصدر فوق الساعدين

.. لا تلمسيه

هذا الصبي ابن السنين الداميات العاريات من الفرح

هو فرحتي

لا تلمسيه

أسكنته صدري فنام

وسدته قلبي الكسير

وسقيت مدفنه دمي

وجعلت حائطه الضلوع

وأنرت من هدبي الشموع

ليزوره عمري الظمي (٢٦)

إن نصي أبي سنة السابقين يفتقدان الكثافة الفنية والصياغة

الشعرية وهما غائصان في تخاطب ذهني وكأنهما مسرد تحاوري تغتاله المباشرة والنثرية ويكاد في بعض أسطره يكون محاذاة ومحاكاة بل إنه - كما هو واضح - يفتقد التشكيل الرمزي والذي يكون التشخيص عماده - عند صلاح عبد الصبور - ولنتذكر قصيدته الأخرى والتي عنوانها: طفلنا العائد إلينا، والتي تكتمل بها دائرة حب ضاع ثم تجدد وعاد، وهنا يرد سؤالنا المرجأ : ما قيمة التناص هنا ؟

ولا يعني - ما سبق - أن تناص للشاعر مع نص أو نصوص له يتعرض لخطورة التكرار الباهت . نعرض لنصين آخرين لشوقي ، يخلص أولهما للحديث عن أبي الهول في قصيدته المشهورة ، بينما يرد الحديث عن أبي الهول في نصه الآخر عرضا في قصيدته « تمثال نهضة مصر ».. وكلاهما له سموق ونضارة ، وله فرادة ودلالة ، ومن بين التشابه تنبثق شذرات تتباين وفلذات تتخالف ليكون لها حضور شعري متمايز .

ينضاف إلى ماذكرناه ما يرد في سينية شوقي - عرضا أيضاً - عن أبي الهول :

.. فيالدة الدهر لا الدهر شب ولا أنت جاوزت حد الصغر

إلام ركوبك متن الرمال لطي الأصيل وجوب السحر

تسافر منتقلا في القرون فأيان تلقي غبار السفر

كأنك صاحب رمل يري خبايا الغيوب خلال السطر(٢٧)

ويقول في نصه الآخر :

وقد جاب في سكرات الكرى عروض الليالي وأطوالها

وألقى على الرمل أرواقه وأرسى على الأرض أثقالها

يخال لإطراقه في الرمال سطيح العصور ورمالها(٢٨)

يتضح – فيما سبق – ما يضيفه مصطلح « التناص » إلى تقييم ما يتملكه الشعر – والشاعر – من اقتدار على توليد تصوير من التصوير وابتداع تعبير من التعبير ، وكلاهما يبتث في تشكيل منفرد ومتفرد ، وفي تركيب جديد ومتجدد .

إن نص شوقي والذي يخلص – كما أشرنا –« إلى أبي الهول» يتناص معه نص للشاعر « محمد أبو سنة » ويكون عنوانه « سؤال إلى أبي الهول ، ويعتمد – إيقاعيا – على بحر « المتقارب » مثلما يكون نص « شوقي » وليست هذه هي القضية . وإنما يهمنا مراقبة تلك التناصات، والتي لا تعني تماثل التجربة أو توازي الفكرة أو تناظر الرؤية، فنص شوقي – كما هو معروف – له رؤيته ومنظوره ، وله – في صياغته وتكوينه – جماله وجمالياته ، في حين أن المنظور الشعري -عند أبي سنة – يتباين ويتفارق مما يرسخ تباعد المصطلح : تناص » عن كونه محاكاة واستنساخا ، إن نص أبي سنة موظف لقضية تشغل وجدان الشاعر ولعلها تتضح فيما نلتقطه من تلك الأسطر من قصيدته :

.. يقولون : إنك تلبس أقنعة

من أشعة شمس الملوك

وتسقط في الليل في بئرك المرمري

وتجمع حولك .. كل المنادين بالعدل

كل الذين يغوصون في الدمع

يفترشون السهاد يبيتون فوق المواجع (٢٩)

ونشير – كذلك – إلى فلذات تناصية أخرى ، مع ما يرد عن أبي الهول » في نصوص « شوقي الثلاثة » :

« شوقي » :

- فعدت كأنك ذو المحبسين قطيع القيام سليب البصر

- ركبت صيد المقادير عينيه لنقد ومخلبيه لفرس

فأصابت به الممالك كسرى و«هرقلا» والعبقري الفرنسي

دول كالرجال مرتهنات بقيام من الجدود وتعس (٣٠)

« أبو سنة » :

- أعاصفة أم دموع . تظلل عينيك

يقولون : إنك تقضي لياليك

تحت الجدار تقص الحكايا

تثرثر حول الغزاة الذين انتهوا في التراب

« شوقي » :

- وسرك في حجبه كلما أطلت عليه الظنون استتر

كأنك صاحب رمل يرى خبايا الغيوب خلال السطر

« أبو سنة » :

وهل أسكنتك سيوف الغزاة

أم الصمت بابك للفهم

.. وتتركنا للسؤال المحير

« شوقي » :

فحدث فقد يهتدى بالحديث وخَبِّرْ فقد يؤتسى بالخبر

خبأت لقومك ما يستقون ولا يخبأ العذب مثل الحجر

« أبوسنة »

فهل أنت تصمت كي تتكلم

عمّا تبوح به الأرض للبذرة النابتة

.. يقولون : إنك تصمت حتى يجيء الجواب السديد

عما تبوح به الأرض للبذرة النابتة

لهذا السؤال المحير :

« هل سيجيء الزمان السعيد »

ولعل صورة التناص تبدو أشمل وأفسح بين قصيدة « النيل » لشوقي [٣١] وقصيدة « في محراب النيل » [٣٢] للشاعر السوداني «التيجاني يوسف بشير» .

ونجتزيء تناصات تتشكل في محورين : بينهما مداخلات

أ - المحور الأول : (ملمح أسطوري يوظف لخلود النيل)

- « شوقي » :

من أي عهد في القرى تتدفق وبأي كفٍّ في المدائن تغدق

ومن السماء نزلت أم فجرت من عليا الجنان جداولا تترقرق

- « التيجاني » :

أنت يا نيل يا سليل الفراديس نبيل موفق في مسابك

حضنتك الأملاك في جنة الخلد ورفت على وضيء عبابك

فتحدرت في الزمان وأفرغت على الشرق جنة من رضابك

مخرتك القرون تشمر عن ساق بعيد الخطى قوي السنابك

ب - المحور الثاني : (فضل النيل)

- « شوقي » :

أتت الدهور عليك مهدك مترع وحياضك الشرق الشهية دفق

تسقي وتطعم لا إناؤك ضائق بالواردين ولا اخوانك ينفق
يتقبل الوادي الحياة كريمة من راحتيك عميقة تتدفق

- « التيجاني » :

فتحدرت في الزمان وأفرغت على الشرق جنة من رضابك
وحروف ريانة في اسمك النيل ونعمي موفورة في جنابك
فكأن القلوب مما استمدت منك سكري مسحورة من شرابك

فنص « التيجاني » المتناص مع قصيدة « شوقي» المشهورة، ليس إعادة لما قيل ، وإنما يتشكل في تكوين إبداعي مفارق من خلال مكونات السياق .

ومن ثم فإن مراقبة تحولات نص « شوقي » في النص المتناص - عند التيجاني - تتم من غير محاولة - لا غناء فيها - للقبض على فلذاتها لاكتشاف أصولها الأولى ، وإنما لاستكشاف جمالية تناصها ، ومستوى إعادة تشكيلها وما تتملكه من خصوصية إبداعية .

ونشير - في المختتم - إلى حقل تناصي له سماته الفارقة ، والتي تعبر به من جنسه الأدبي إلى جنس أدبي آخر ، ولعله - بذلك - له ثراء وإثراء ، حيث تتعدد - كذلك - مناحيه وتختلف مراميه . ونعني تلك التناصات الشعرية التي تتناص مع « خطابات » أخرى ، قد تكون «صوفية» وقد تكون « حكيا رمزيا » أو إنشاءات قولية فيما يعرف بالمقامات.

إن تلك التناصات تلعب على مستوى أسلوبية النص التاريخي وأسلوبية معاصرة ، حيث يزيح النص - هنا - سلطوية لغة النص القديم، فتدمج الزمنيتان وتتشاكل اللغتان - ومن ثم لا نشعر بنتوءات أسلوبية مع تفارق - بالضرورة - يتيح توظيفا جديداً .

وتتعدد أنماط وأشكال من تلك التناصات ، ونكتفي بلمحة خاطفة لمن يود متابعتها واستقصاءها مذكرين بأن تلك التناصات تحتاج إلى أناة في التأويل أو التحليل ، وإلى خبرة منفتحة ومنفسحة ، فبعض منها يشير إلى النص المركزي الذي يتناص معه ، فيما يشبه شاهداً وشهادة، بينما لا يشير غيرها فيما يشبه تمثلا وتشبعا بنص ما، وكأن - هذا التمثل والتشبع - يشهد - الآن - لحظة ميلاد جديد ، ينتسب فيه النص المتناص إلى زمنية ماضوية ومحايثة .

تتقدم قصيدة « الطائر الخشبي » للشاعر : حسب الشيخ جعفر، مقدمة مقتبسة من « رابعة العدوية » في وجدها الصوفي ، في ذهولها وغيبتها ودهشتها، ثم تكون أبيات الشاعر - بعدها - تحويراً لذهوله الخاص، وتوتراته الباطنة وحيث تتغيم الأشياء في هذا العمار الكوني مشيراً إلى «موقف» الشاعرين أبي نواس وأبي العلاء كذلك. ونعرض - الآن - لمقدمته، ثم نصه المتناص معها:

« وكيف تصف شيئا أنت في حضرته غائب

وبوجوده ذائب

وبشهوده ذاهب ، وبصحوك منه سكران

وبفراغك منه ملآن

فما ثم إلا دهشة دائمة

وحيرة لازمة

وقلوب هائمة

« رابعة العدوية»

ويقول في قصيدته :

لو أنني مثل أبي العلاء

أعرف كيف أمسك الفؤاد

كالثور من قرنيه ، أو يرتشف الهناء

من قهوة الهموم والسهاد

تضيء لي حنيني

جوهرة اليقين

في جرة مكسورة ....

لو أن قلبي قشة في الريح

تأخذه مني فأستريح [٣٢]

ونعلم المحتوى الرمزي في كتاب « كليلة ودمنة » ، وندرك الحكي الموظف لتلك الدلالات الرمزية فيما يسرده « بيدبا » الحكيم عن عالم الحيوان، تنبيها وتلمحيا وإيماء وتلويحا، حتى لا يتنكب الملك « دبشليم» سواء السبيل .

إن نصا شعريا طويلا يتناص مع مجمل دلالات « كليلة ودمنة» ليتحول إلى رؤية جديدة ، تبين عن « موقف» الشاعر، كما يشير عنوان قصيدته « سقوط دبشليم » ، وتتولى المقدمة التي تتناص - أسلوبيا - مع أسلوبية تراثية (تفسر السبب والمسبب) وكأن الشاعر يبث تماهيا لغويا يستحضر الماضي متلبسا بالحاضر.

تقول مقدمته : « وإنك أيها الطالع السعيد جده .. الطالع كوكب سعده ، قد ورثت أرضهم وديارهم وأموالهم .. فلم تقم في ذلك بحق ما

يجب عليك ، بل طغيت وبغيت وعنوت ، وعلوت على الرعية، وأسأت السيرة ، وعظمت منك البلية) .

ونكتفي بالإشارة السريعة إلى تنوع مقاطعها فمن مفتتحها نلحظ التناص في أسلوب الحكي :

- وقال بيدبا :

اللصوص اقتحموا حواجز الميناء

وتتوالى مقطوعات تحاورية بين « دبشليم » و« بيدبا » :

- أخائف أنت ؟

وهب دبشليم مغضبا .

أو طلب الرأي والمشورة :

- بأي سيف أقهر الطغيان ؟

قال بيدبا :

- بسيف الضعفاء كلهم

وتتشكل من بين ذلك كله رؤية « الشاعر » و«موقفه » كما في ابتداعه رمز « الديناصور » من سياق مقطوعته التالية، حيث يتلبس صوت الشاعر بصوت الحكيم « بيدبا » ونكتفي بأسطر منها حيث تتوظف في دلالة معاصرة ، لاتخفى :

أكتب عن عصرك

عصر الغضب الميت عصر الضحك المقهور

عصرك يا مولاي

حيث تركض الخيول في القماقم

وتسكن الغربان في العمائم

حيث يهب فجأة من ظلمة العصور

الديناصور (٣٤)

إن نصوصا عديدة ومتعددة تنحو سبيل « التناص» وتتماهى في شكول وأشكال متغايرة ، وإن وفرة من المصاحبات النصية تتجلى في خطابات لها تنوع وتفرد ،كما لها تفارق وتخالف ، ولكل جمالياته المستكنة في تناسخ مدلولاتها وفاعلية تناصاتها وتحتاج - كما أشرنا من قبل - إلى تحليل أنماطها وتأويل علاقاتها واستكناه ما يختفي تحت سطحها اللغوي بين نص - أو نصوص - تتناص معه .



الهوامش

(١) د. أحمد المديني « في أصول الخطاب النقدي الجديد » ، بغداد ، ١٩٨٩، ص ١١٣

(٢) محمد بنيس « ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب » ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٩ ، ص٢٧٦ .

(٣) د . عبدالله الغذامي « الخطيئة والتكفير » جدة ١٩٨٥ ، ص ٩ .

(٤) مرجع سابق ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص ٢٧٧.

(٥) « التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار » ، لبنان ، صيدا ، ١٩٦٥، ص١٨.

(٦) ديوانه ، ج٢ ، ص ٢٤٣ .

(٧) الأعمال الشعرية ، المجلد الأول ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ٥٦٢.

(٨) « الناس في بلادي ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ١٩ .

(٩) ديوانه ، ج ٢ ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ١٣٣ .

(١٠) « إشراقات رفعت سلام » القاهرة ،ص ٩٩.

(١١) السابق ، ص ٦٥.

(١٢) ديوان الشنفرى ، بيروت ، ص ٩٦.

(١٣) ديوانه ، المجلد الأول ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ١٤٣.

(١٤) الأعمال الكاملة ، القاهرة ، ص ٨٥ .

(١٥) انظر « لغة الشعر » رجاء عيد ، الاسكندرية ، ١٩٨٥ ، ص ٣٨.

(١٦) ديوانه « مأساة الوجه الثالث » بغداد ، ١٩٨٨، ص ١٧٩ .

(١٧) مرجع سابق ، ص٥٠٥ .

(١٨) ديوانه ، المجلد الثاني ، ت . حسن كامل الصيرفي ، ط٢ ، القاهرة ، ص ٧٤٤.

(١٩) « أحمد عنتر » ، مرجع سابق ، ص ٢٨ .

(٢٠) مرجع سابق ، ص ٥٧ .

(٢١) مرجع سابق ، ص ١٨٤ .

(٢٢) مرجع سابق ، ص ٤٣٦.

(٢٣) السابق ، ص ٤٧٤ .
(٢٤) السابق ، ص ٥٥٠
(٢٥) السابق ، ص ٣٦١ .
(٢٦) مرجع سابق ، ص ٥٧ .
(٢٧) مرجع سابق ، ص ١٣٣ .
(٢٨) السابق ، ص ١٨٤.
(٢٩) مرجع سابق ، ص ١٠٦.
(٣٠) مرجع سابق ، ص ٥٦.
(٣١) مرجع سابق ، ص ٧٨.
(٣٢) ديوانه « إشراقة » ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ١٤٣.
(٣٣) الأعمال الشعرية ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ١٣ .
(٣٤) مرجع سابق ، ص ٥٢٠.



النصّ والحقيقة
دوار الأسئلة

■ تشغلني بعمق، في كل ما أقوم به من دراسات، إشكالية العلاقة بين النص والعالم. النص الأدبي، سواء أكان شعراً أو رواية أو مسرحاً أو نقداً، والعالم الذي ينتج فيه النصّ. ولست الوحيد بين من يحتل عمرهم تأمل الأدب في هذا الانشغال. بل إن كثيراً من الدارسين، الغربيين والعرب، يقضون جزءاً كبيراً من حياتهم البحثية منهمكين في العمل في هذا المجال. كيف يفصح النص عن العالم؟ كيف يقول؟ ما العلاقة بين منطوق النص ولا منطوقه؟ ما العلاقة بين الحضور والغياب؟ هل يقول النص، أو يفصح، على مستوى «المضامين» و«الأفكار» التي ينطق بها، أم على مستوى بنيته العميقة؟ هل النص وثيقة شخصية؟ هل هو وثيقة اجتماعية، سياسية، اقتصادية؟ وكيف نقرأ هذه الوثيقة؟ الى آخر ذلك من الأسئلة، المألوفة وغير المألوفة في الدراسات العربية المعاصرة.

في جميع الأجوبة التي أتيح لي أن أقرأها لهذه الأسئلة، ثمة مُسَلَّمة جوهرية: هي أننا نعرف العالم. نعرف الحقيقة. من لوسيان غولدمان الى أصغر قامةٍ بين المذهبيين العرب. هذه مُسَلَّمةٌ مشتركة طاغية. الفرقُ في الاستئناف والانطلاق منها بين باحث وآخر فرقٌ في التكوين المنهجيّ والجهد العلمي. لوسيان غولدمان يصرُّ على القيام بعملية تحليلية للبنى التي يتوهمُ وجودها في النص وفي العالم الذي أنتجَ ضمنه النص. المذهبي العربي لا يصرُّ. بل يفيض عليك بوصف مذهبي عقائدي سيّال للعالم، وصف جاهز. إنه يمتلك العالم ويعرفه معرفة تصادره. وهو وحده، غالباً، يملك هذه المعرفة: البورجوازية تكوينها X ، وخصائصها وأزماتها Y ، والتركيبة الطبقية هي Z ؛ والصراع ضد الامبريالية هو M . والأخلاق والصراط المستقيم والجنة والدين هي SNPR . كل شيء معروف مدرك متبلور مسبوك أمامه في صيغٍ نادرة المثال في جلائها وحدية خطوطها وامتلائها بالدلالة ونهائية تشكّلها. ويستوي في امتلاك هذه المعرفة الكلية المصادرة الطرفان اللدودان: الشيخ محمد مفتاح الشقراوي، لأن ربّه علّمه الأسماء كلّها (وأجهله الأشياء؟)، والدكتور معروف مفيد الفاهم لأن ماركس علمّه الأسماء كلّها وعلّمه، كذلك، الأشياء.

أنا، ببساطة، لا أعرف العالم. ليست لي نعمة هذه المصادرة المرعبة للوجود. إن رأسي ليضربه الدوار كلما وقفت أمام نصٍ أسائله أن يفصح عن علاقته بالعالم. نصّ عربي، أقصد. وعالم عربي، بالطبع. النصُّ قابل للادراك والمعرفة الى حد بعيد من الدقة، لأنه جسد لغوي قابل للتحليل والتفكيك والتركيب والحثُّ على الافصاح والافصاح. أمّا العالم...؟!!
كيف أعرف العالم؟

كيف أعرف العالم؟
في حياة عربية لا يَسِمُها شيء كما يَسِمُها ازدحامها بالمحرّمات. وفي حياة عربية لا ينتظمها شيء كما ينتظمها تكفينها بالمبهمات، والغوامض، والمزيّفات، والكاذبات، والمضللاًّ. والمراوغات، والمنتحلات. من الأسباب، والدوافع، و«الوقائع»، والسلوكيات، والتصرفات، والشعارات، و الانجازات، و«الحقائق». حياة تحتشد بالتابو: الدين عالم مغلق لا تستطيع النفاذ اليه إلاّ بالسجود والقبول وعدم التساؤل.

والجنس عالم ملعون موشوم لا تستطيع ان تمسّه حتى على مستوى البشرة والقشرة واللون.

والسياسة عالم مرعب ما أن تقترب منه حتى تلسعك السياط، أو تلقى على راسك الكلاكل والأنشوطات، أو تصفّد في أحلك الأصفاد وأوجعها عضّاً، أو تنحل في غياهب السجون.

والطبيعة ـ كما كانت دائماً تقريباً ـ عالم كامد شبه ميت لا يكاد يكون لنا به من علاقة، عالم أصمّ لم نتعلم كيف نستنطقه ولم نعلمه كيف يفصح.

والآخرون ـ البشر الذين نسميّهم «آخرين» ـ جزر نائية مسيّجة حتى على قرب. لم يعد من الحكمة في شيء ان تسعى الى الاقتراب منها بمجازيفك القصيرة. الآخرون تلفّعهُم الشباك التي طرحتها فوقهم عقود من القمع والارهاب والتنصت والتجسس المخابراتي. لقد تحوّل المجتمع بفعل دولة المخابرات ـ المؤسسة المترعرعة الحاكمة في الوطن العربي ـ الى آذان صمّاء لا تسمع حين تهمس فيها، إلا ان تكون وظيفتها أصلا السماع: والى أفواه مقفلة لا تجرؤ على القول ولا رغبة لها فيه، إلا اذا كانت وظيفتها أصلا أن تنطق الكلام لكي تقتنص من تحل بهم لعنة الافصاح ويحدث أن يكون لهم رأي على أدنى الدرجات من التذمر او الأنين أو الاعتراض ـ دع عنك المعارضة والنقد والبحث عن بدائل. لقد أصبح العالم فريسة للريبة والشك والاتهامات الصامتة التي تنطق بها العيون بإفصاح عجيب. في أي حديث، وفي أي مجلس، يهمس لك أحدهم: «يا أخي، مالك تتحدث وكأنك في سويسرا؟ الكراسي لها آذان لا الجدران فقط». أو يتبرع آخر: «مالك تثرثر هكذا؟ ألا تعرف أن عبدالله هذا عميل للمخابرات، وأن أحمد واحد منهم، وأن عيسى رئيس الفرع، وأنت تجاجيء بهذه الطريقة عن ارتفاع أسعار الخبز».

اجل.

إن العالم لمغلق. أبوابه موصدة في وجوهنا. وليس في الجدران كوى نتلصص منها. يستحيل إليه النفاذ. والمأساة الحقيقية هي أننا لسنا خارجه نسعى الى الدخول، بل داخله، في عمق السراديب. وليس ثمة من أمل بالخروج. على الأقل ليس في هذا القرن. إلا حين نخرج الى القبور.

يصيبني الدوار وأنا أستنطق النصَّ عن علاقته بالعالم. فأنا أجهل العالم. وكيف اذن أبحث عن علاقة النص بكينونة لا أعرف منها سوى أنها موجودة؟ كيف؟ العربي ينتج النص في عالمه السراديبي هذا، حيث كل شيء مقفل، مغلق، مزوّر، منتحل محجّب، ممنوع، مطليٌ بالدم أو بالدهان المزيف، كامداً كان أو لماعا.

أسئلة الدوار

كـمال ابـو ديـب

كيف أعرف العالم في حياة عربية مزدحمة بالمحرمات ؟

يصدر قرار سياسي يغير خارطة الأشياء. ولا يكون لنا من سبيل الى امتلاك معرفة حقيقية بالقرار. ما هو؟ لماذا؟ كيف؟ ما الدوافع؟ ما الأسباب؟ ما النتائج؟

ويُنَفَّذ قرار اقتصادي (نكتشف أنه صادر منذ زمن لكننا لم نسمع به) دون أدنى درجات الامكانية لأن نفهم المقومات، والحالات، والمبررات، والنتائج المتوخاة وكل ما في الدنيا من «آءات» يعرفها الناس في مجتمعات أخرى في مثل هذه الحالات.

يقرر زعيم عربي أن يلغي الصراع ضد اسرائيل بجرة قدم الى طائرة. ولا يتاح لنا أن نفهم شيئا (هل كان الأمر، مثلا، جرة قدم الى طائرة فقط ام نتيجة تخطيط طويل المدى استغرق عشرين عاماً لينضج وشاركت فيه أطراف أخرى كالمخابرات المركزية الاميركية؟).

ويقرر زعيم عربي ان يلغي «ارتباطاً» و «حقا قانونياً» في شطر أرض من الوطن بأكمله، ولا يتاح لنا أن نفهم شيئاً (هل الدافع حرص على قضية قومية بحق، أم حرص على كرسيٍّ وحكمٍ تشارك في الحرص عليهما أيضاً المخابرات المركزية للقطب الجنوبي؟).

ويتزوج جاري أحمد ويغلف عروسه في عباءة سوداء من أخمص الرأس الى ما تحت النعل، ولا يتاح لي أن أفهم شيئاً. فلقد كان يملأ الدنيا صراخاً، مثلي، بالدعوة الى تحرير المرأة.

ويخطب الخطباء يحضون الناس على التبرع لأفغانستان. وفلسطين تلتهب بدم الأطفال والصبايا والشيوخ والنساء والرجال ولا تعنيهم في شيء. ولا يتاح لي أن أفهم شيئاً (هل القضية والرباط هو الايمان والدين والعقيدة أم شيء وأشياء أخرى؟).

وتقطع يد فقير سرق طعام عشائه من سوق مركزية كبرى بعشرة طوابق في مدينة عربية، ولا يتاح لي أن أفهم شيئاً. (هل سرقة لقمة العشاء أفدح عند الله من سرقة طعام كل الناس لسنوات طوال؟) كيف، اذن، أفهم العالم؟

كيف أسائل النص ان يفصح عن علاقته بالعالم؟
بل، أين، أين هو العالم؟
بل، ما هو العالم؟

ولأنني لست وحدي الذي يضربه الدوار وهو يستنطق النص عن علاقته بالعالم، بل هناك آخرون مثلي، تتحول حيزات من الكتابة العربية المعاصرة، كتابتي وكتابتهم، الى كتابة إشكالية، معضلة، هوسها الأساسي لا ان تنسج عالماً مفهوماً، واضحاً، متماسكاً، لا ان تفهم العالم، بل ان تكتنه آليات التيه والحيرة واللايقين والريبة التي تطغى على عملية استنطاقها للعالم، والسعي الى فهمه، وتشكيل صورة له وبلورته (هل هناك صورة له، وهل هو قابل للتبلور؟). يصبح النص تجسيدا لاستحالة الفهم، لآليات اللفّ والدوران وللدهاليز والسرية واللغزية والابهامية التي تكتنف أرواحنا ونحن نسعى الى الافصاح، أو نجهد لنرى ان كان العالم نفسه قادراً على، أو راغبا في، الافصاح. وإنه ليبدو أن هذه حالة عريقة في تاريخنا الثقافي ـ الاجتماعي. أوليست إحدى دلالات البنية الدائرية الحلزونية الدهليزية لألف ليلة وليلة واحتشادها باللغزية والسرية والابهامية أنها تجسد «مغلوقية» العالم ومقاومته للافصاح والتبلور؟

الآن، في لمحة خاطفة، كأنما أمتلك نعمة مفاجئة: ان أفهم فهماً أولياً جنينياً شيئاً عن بنية النص الأدبي الحديث، بل الحداثي. منذ تلك اللحظة التي كتب فيها جبرا ابراهيم جبرا السفينة ـ بعد حرب ١٩٦٧ التي ما تزال «مغلقة» لا نفهم عن أسرارها شيئاً ـ خالقاً فيها تعدد المنظور ورؤية الشيء مختلفاً من منظورات متباينة، الى اللحظة الحاضرة التي ينتج فيها محمد برّاده روايته لعبة النسيان. الرواية التي ينهشها هَوَس السؤال: «كيف نحكي حكاية؟ كيف نسرد؟».

الى اللحظة التي أكمل فيها، قريباً، نصي الذي ينهشه هَوَس سؤال آخر أشدّ فجائعية: ولكن، كيف نعرف ما نحكي؟ كيف نعرف ما نسرد؟ كيف نمتلك شيئاً امتلاكاً حقيقياً من أجل أن نسرده؟ قبل أن يشغلنا هوس السؤال: كيف نسرد ما نسرد؟».

هل قلت الدوار؟
إنه، اللحظة، يعود.
وها كلمة واحدة «العالم» منتصباً في مكان ما خارج النوافذ.
ترونه؟ هل تعرفونه؟
أنا. لا. □

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السادس – صيف ١٣٩١ش/ حزيران٢٠١٢م

النقد الاجتماعی للأدب نشأته وتطوره

آزاده منتظری*
محمد خاقانی**
منصوره زرکوب***

الملخص

ثمة علاقة وثيقة بين الأدب والمجتمع، إذ أقر بها الفلاسفة والعلماء منذ القديم فی ظل نظرية المحاكاة، نظرية الانعكاس وشتى الآراء والأفكار المطروحة فی هذا المجال، ولم تكد تظهر نظرية الجدلية الماركسية حتى تأسّس على بنيانها، المنهج الاجتماعی للأدب؛ أحد المناهج الرئيسة فی الدراسات الأدبية والنقدية، وهو منهج يربط بين الأدب والمجتمع فی مختلف المستويات، ويدرس ويحلّل العلاقة بين المجتمع والأدب باعتباره انعكاسا للحياة.

وهذا البحث محاولة لتبيين النقد الاجتماعی للأدب على أساس المنهج الوصفی التحليلی من خلال دراسة أهم الأفكار والآراء التی نشأت على صعيد علاقة الأدب بالمجتمع؛ بدءاً من نظرية المحاكاة مرورا بالجدلية الماركسية، ووصولا إلى وليدتها البينوية التكوينية عند لوكاتش وأتباعه، انطلاقا من أن معالجة الأدب من الناحية الاجتماعية لاتتنافى مع الإبداعات الشخصية المتميزّة لدى الأدباء إذ إن الغوص فی الأعمال الأدبية لايتيسّر إلاّ فی الإطار الاجتماعی الذی ينطلق منه الأدب ويلتفت إليه.

الكلمات الدليلية: النقد الأدبی، علم اجتماع الأدب، المحاكاة، الجدلية، البينوية التكوينية.

---

*. طالبة الدكتوراه بجامعة إصفهان، إيران. Azade.montazeri@yahoo.com
**. أستاذ بجامعة إصفهان، إيران.
***. أستاذة مساعدة بجامعة إصفهان، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدی
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٩/٩هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/٣٠هـ. ش

المقدمة

إنّ العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة جذرية متماسكة ولايتولد فن عموما ولا أدب خصوصاً إلا فى الجماعة، ولايصح إذا قلنا إنه يولد فلانٌ فنّا ليتمتع به نفسه، أو يقول شعراً ليسمعه وحده. ثمّ من أين يستمّد الفنّان أو الشاعر انفعاله المبدع؟ أليس من تجاربه فى بيئته؟ وهل يقتبس صوره وقيمه إلا من الثقافة التى تلقاها، منذ الصغر.ولايمكن له أن يشعر برضى وراحة إلا عندما يجد من يقرأ الشعر أو يستمع إليه، ومن يتمتع بالفن فيشاركه فى الأحاسيس ويقدّر الأنامل التى صاغت ونحتت.

نحن لاننكر أن لكل شاعر طابعاً خاصاً يميز شعره عن سواه وأن لشخصية الأديب وحياته النفسية دوراً بارزاً فى مواقفه الأدبية، لكن الأدباء والفنانين هم أبناء بيئتهم، منها ينهلون، ويتناولون، ويغرفون، وفيها يشع إنتاجهم، ويتدفق إبداعهم، وإليها يلتفتون، فلا أدب ولا فنّ إلا فى الجماعة ومن أجل الجماعة؛ ولايمكن الغوص فى أعماق الأدب إلا داخل الإطار الاجتماعى الذى منه ينطلق الأدب وإليه يلتفت، وهذا موضوع علم الاجتماع الأدبى على الإجمال.

إضافة إلى أن اختصاص أى فرع من فروع علم الاجتماع لدراسة الظاهرة الأدبية يعّد من أوضح البراهين على هذا الترابط الوثيق بين الأدب والمجتمع.

وعندما يأتى الحديث عن وجود علاقات وثيقة بين الأدب والمجتمع، وينوى الدارس الأدبى القيام بمثل هذه الدراسات فهو يواجه بعض المفاهيم والمصطلحات الشائعة تدفعه إلى أن يتساءل عن بعض القضايا فى هذا الصعيد، وعليه الإجابة عنها قبل الولوج إلى حقل النقد الاجتماعى للأدب، كى يذلّل صعوبات الطريق ويضع اللبنة الأولى السليمة لبناء معالجة نقدية سليمة. من تلك التساؤلات:

هل الأدب هو مرآة للأشياء أو لعقل الأديب، أو لنفسه، أو مرآة للبيئة أو للمجتمع؟ ثمّ هل المرآة مستوية أو محدّبة أو مقعرة؟ ثم إذا وجد عدد من الأدباء فى مرحلة اجتماعية واحدة وربّما فى طبقة اجتماعية واحدة فهل يفرض هذا تماثلا فى إنتاجهم الأدبى؟ بعبارة أخرى هل يعنى تقدّم المجتمع تقدّماً فى الأشكال الأدبية؟ وهل تفرض انتكاسة المجتمع انتكاسة فى الأشكال الأدبية؟

وتستهدف هذه المقالة الإجابة عن هذه الأسئلة، وكذا تبيين تلك الأبحاث الأدبية – الاجتماعية التى وردت فى مجال العلاقات القائمة بين الأدب والمجتمع منذ نشأتها إلى تطورها فتقوم بشرح أهم النظريات والمفاهيم فيها إضافة إلى عرض تاريخى موجز وتحديد نسبى لبعض المناهج الأدبية التى تتصل بالمجتمع والقضايا الاجتماعية بنوع ما – مع أن التوصل إلى تحديد نهائى للمفاهيم النظرية فى حقل العلوم الانسانية أمر صعب وقد يكون مستحيلا إذ إنها مبنية على مبدأ «تعددية المعانى» (POLYSEMIE). (أبوشقراء، لاتا: ٣٩)

وممّا يستدعى الانتباه فى قيمة هذا البحث هو أنّه يمدّ من يريد معالجة النصوص الأدبية معالجة تطبيقية وفق أصول المناهج الاجتماعية، ويرشده فى الحصول على أقوى المناهج للتطبيق عليها قبل أن يتيه فى حقول علم الاجتماع لاسيما فى مجال النصوص القديمة إذ يمكّن الباحثين من أن ينظروا إليها من منظور المناهج الاجتماعية الحديثة وهذا مما تؤدّى إلى ازدياد الدراسات النقدية المنهجية على الأعمال الأدبية القديمة القيّمة.

الدراسات والبحوث السابقة

من أهم الأبحاث والدراسات التى توجد فى هذا المجال هى:

– مقالة "درآمدى بر جامعه شناسى هنر وادبيات" لنعمت الله فاضلى، المطبوعة فى مجلة "فصلنامه علوم اجتماعى٧و٨".

إضافة إلى بعض المقالات التى صبّت اهتمامها على أفكار وآراء بعض منظرّى علم اجتماع الأدب مثل:

– مقالة "بورديو وجامعه شناسى ادبيات" لمحمد حسن مقدس جعفرى المطبوعة فى مجلة "أدب پژوهى" العدد الثانى، صيف ١٣٨٦ش، وغيرها من الدراسات التى كتبت غالبا باللغة الفارسية والتركيز فيها على الصعيد الاجتماعى أكثر بكثير من الصعيد الأدبى.

أما هذه المقالة فتنظر إلى قضية الأدب والمجتمع من منظور يختلف تماما عمّا قام به

الباحثون الآخرون فى أبحاثهم ودراساتهم كما تفيد من يريد بحثا أدبيا من منظار علم الاجتماع حتى ينتهج منهجا علميا فى أعماله النقدية التطبيقية.

١. الأدب والنقد

باديً ذى بدء، من الأجدى أن نأتى بمقدمة وجيزة عن الأدب باعتباره المادّة الرئيسة لعملية النقد، وكذا عن النقد الذى اقترن بالأدب، ويعدّ من أهم الحوافز الدافعة إلى ازدهار الإبداع الأدبى، وتطوير أشكاله الفنية ومقاصده الفكرية والثقافية؛ فما ازدهر الأدب فى عصر من العصور إلّا وكان النقد رافدا له تفسيرا أو تقييما أو إبداعا، وكلّما قلت القراءة المبدعة خبت جذوة الإبداع وقاربت الأفول.

هناك من يحاول تحديد ماهية الأدب من خلال ربطه بغيره من الظواهر فيصبح جزءا من الفن بشكل عام، أو جزءا من المعارف والعلوم الانسانية، أو جزءا من النظام الاجتماعى أى يعدّ ظاهرة اجتماعية وخلافا لكل ما تقدّم ثمّة من يرى أن الأدب شكل جمالى خالص أو عمل فنى بحت، أو نظام من الرموز والدلالات التى تولد فى النص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارج النص وعلى عكس هؤلاء يرى الآخرون أن الأدب تعبير بالكلمة عن موقف الأديب من العالم، أو أنه أداة تعبير طبقية، أو أنّه صياغة لتجربة إنسانية عميقة، أو أنّه استخدام خاص للغة لتحقيق هدف ما. (عزيز الماضى، ١٩٨٦م: ١٠و١١)

تتمحور القضايا الرئيسة التى تطرح فى مواجهة الأدب حول ثلاث قضايا: نشأة الأدب، طبيعة الأدب، وظيفة الأدب أى مصدره وماهيته ومهمته، فالبحث فى نشأة الأدب يعنى بيان العلاقة القائمة بين الأدب والعمل الأدبى، كما أن البحث فى طبيعة الأدب يعنى بيان جوهر الأعمال الأدبية أى خصائصها وسماتها العامة، وأخيرا فإن البحث فى وظيفة الأدب يقتضى مواقف محددة من الإنسان والحياة إذ إن الحديث عن وظيفة الأدب يفضى بنا بالضرورة إلى الحديث عن مهمة الإنسان وعلاقته بالذين يعيشون معه وهو يعنى بيان العلاقة بين الأدب وجمهور القراء وبيان أثر الأدب فى المتلقين.«ولاشک بأن الأديب والعمل الأدبى وجمهور القراء أركان أساسية لوجود

الأدب، وإذا انتفی ركن من هذه الأركان انتفی وجود الأدب.» (المصدر نفسه: ١٣) وقلما يتم النظر إلی هذه الأركان الثلاثة بنظرة سوية بل قد تهمل فی جانب منها وتؤكّد عليه فی جانب آخر.

والأدب أسبق إلی الوجود من النقد، والناقد قد سبقه الأديب فی إبداعه سواء كان نقده سلبيا يقف عند تذوّق الشعر فحسب، أم إيجابيا يتجاوز ذلک إلی تعليل انطباعاته؛ والأدب ذاتی من حيث إنه تعبير عما يحسه الأديب، وعما يجول بصدره من فكرة أو خاطرة أو عاطفة نابعة من تجربته الشخصية أو من تجارب الآخرين، أما النقد فذاتی موضوعی، فهو ذاتی من حيث تأثره بثقافة الناقد وذوقه، ومزاجه ووجهة نظره، وهو موضوعی من جهة أنه مقيد بنظريات وأصول علمية. (عتيق، ٢٠١٠م: ٩)

والسؤال الذی قد يرد علی بالنا الان هو: هل عرف النقاد العرب مصطلح "النقد العربی" الشائع الان واستعملوه أولا؟

إذا رجعنا إلی علوم العربية فی جميع تقسيماتها عند المتقدمين من علمائنا فإننا لانجد النقد العربی واحدا منها، ذلک لايعنی أن العرب كانوا يجهلون النقد الأدبی إذ أننا نجد فی التراث الأدبی القديم كتبا تطرّقت إلی النقد الأدبی من زوايا وجوانب مختلفة. فمن هذه الكتب علی سبيل المثال: كتاب طبقات الشعر لـ"ابن سلام"، والشعر والشعراء لـ"ابن قتيبة"، وعيار الشعر لـ"ابن طباطبا"، والموازنة بين أبی تمام والبحتری لـ"الآمدی"، والوساطة بين المتنبی وخصومه لـ"القاضی الجرجانی"، والأغانی لـ"الأصفهانی"، والذخيرة لـ"ابن بسّام". (مطلوب،١٤٢١ق: ٦)

«فالدارس لمثل هذه الكتب حری بأن يری بأن العرب قد عرفوا "النقد الأدبی" معنی لا اسما، كما يقول الأستاذ طه إبراهيم كنها وحقيقة، وإن لم يعرفوه عنوانا لطائفة من المسائل.» (عتيق، ٢٠١٠م: ١١)

ومن وجهة نظر الدكتور عبد العزيز العتيق إن النقد والبلاغة لم يكونا منفصلين منذ القديم بل حسب تعبيره إن البلاغة تعد شقيقة النقد الكبری؛ لقد نبعا من أصل واحد، وسارا معاً شوطاً بعيداً فی المراحل الأولی من تاريخهما، ثم أخذ كل منهما يحكم بوظيفته يشتق لنفسه طريقاً خاصاً، ويكتسب سمات وصفات معينة انتهت بهما إلی انفصال

كعلمين مستقلين ولكن هذا الانفصال والاستقلال لايعنى الانقطاع التام بينهما؛ لأن النقد كان ولايزال يقوم فى بنائه على أسس بلاغية. (المصدر نفسه: ١١)

ولابدّ لناقد الأدب الاستناد إلى نظرية فى الأدب ومن التسلّح بمفهوم ما للأدب عامة قبل تعامله المباشر مع النصوص الأدبية فإن الأدب هو موضوع النقد وميدانه الذى يعمل فيه ويجول.

الأدب والمجتمع

إن مصطلح النقد الاجتماعى هو حديث نسبيا لكنّه قديم من حيث الفكرة فهو يعنى «تفسير الأدب والظاهرة الأدبية فى المجتمعات التى تنتجه، وتستقبله، وتستهلكه.» (بركات وغسان، ١٩٩٥م: ١٣) أو كما يعرفه كلود دوشيه: «الوصول إلى النص نفسه كمكان لحركة المجتمع.» (المصدر نفسه: ١٣٧)

والحقيقة أن تاريخ العلاقة بين الأدب والمجتمع يعود إلى العصور القديمة جدا، ويمكننا القول إنها ترجع إلى ذلك الزمان المجهول الذى بدأ الانسان فيه يعبّر عن أفكاره بصوره تخييلية وقد يكون حكماء اليونان القديم هم من أوائل الذين عبّروا عن هذه العلاقة فى خطاباتهم الفلسفية والأدبية ثم جاء اللاحقون على إثرهم واحدا تلو آخر.

قد نجد جذور علم اجتماع الأدب فى نظرية المحاكاة التى طرحها أفلاطون وطوّرها ارسطو، وهما من أعظم الفلاسفة الأقدمين بلامنازع، وهى فى أساسها يلمح إلى التفاعل والترابط الموجود بين المجتمع والأدب فتعبير "المحاكاة" «يعنى تقليداً لمظاهر الطبيعة والحياة، ثم إبداعا لما هو موجود فى عالم الواقع والمحتمل.» إن المحاكى من وجهة نظر أفلاطون هو "صانع الصورة" التى هى الفضيلة، غير أن هذا الصانع أو المحاكى لايعرف شيئاً عن الوجود الحقيقى، وعمله يشبه عمل المرآة؛ فالمحاكاة فى رأيه هو تقليد لأعمال الناس ونسخا لصورة الفضيلة بعيداً عن الحقيقة. (المصدر نفسه: ٥٠-٤٧)

يرى أفلاطون أن كل الفنون قائمة على التقليد (محاكاة للمحاكاة) انطلاقا من فلسفته المثالية التى ترى أن الوعى أسبق فى الوجود من المادة، لذلك يرى أن الكون ينقسم

إلى عالم مثالى وعالم محسوس طبيعى مادى. والعالم المثالى أو عالم المثل يتضمّن الحقائق المطلقة والأفكار الخالصة والمفاهيم الصافية النقية. أما العالم الطبيعى أو عالم الموجودات فهو – بكل ما فيه أشياء وأشجار وأنهار... إلخ – مجرد صورة مشوهة وناقصة عن عالم المثل الأول الذى خلقه الله. فالأشجار المتعددة فى العالم الطبيعى مجرد محاكاة لفكرة الشجرة الموجودة فى عالم المثل. والفنان أو الشاعرالذى يرسم أو يصف شجرة على سبيل المثال فهو يحاكى العالم الطبيعى المحسوس فيصير عمله محاكاة لما هو محاكاة أصلا ومن ثمّ فهو يبتعد عن الحقيقة بونا شاسعا.

ليس فى المحاكاة الأفلاطونية الإبداع وعملية الإبداع، بل يوجد ضرب من اللعب والعبث لبعدهما عن الحقيقة والعقل. والمحاكى لايلتفت نحو غاية سليمة فى محاكاته أو إبداعه، لأن الفن الذى يبدعه والذى يقوم على المحاكاة «وضيع ينكح الوضيعة، فيولدها نسلاً وضيعاً.» (ديتش، ١٩٦٧م: ٣٤٠) إذن جميع الفنون الإبداعية ومن بينها الأدب، هى إنتاج وضيع إذ يمثل صورا لأشباه الحقائق ولا الحقائق نفسها فيفسد الأفهام ويضعفها.

ومع أن هذا الرأى استخفاف بشأن الفنون الإبداعية عامة والأدب خاصة وإدانه لها، ولكنه يؤكّد علاقة وطيدة بين الفن وتلك الأجواء التى تولّد الفن فيها ونما، إضافة إلى أن الفن ليس بمعزل عن حقائق الحياة وطبيعتها بل هو يمثلها ويصورها أحسن تصوير.

وما انحصرت نظرية المحاكاة على ما قال أفلاطون بل جاء بعده أرسطو وهو استخدم نفس المصطلح أى "المحاكاة" بعد أن منحه مفهوما جديداً متبايناً عما أراد به أستاذه أفلاطون من أن الشعر محاكاة للمحاكاة، وبالتالى فهو صورة مشوهة ناقصة عن عالم المثل أو الحقيقة الخالصة قائلا بأنّ الأديب حين يحاكى فإنه لاينقل فقط بل هو يتصرّف فى هذا المنقول وذهب أبعد من ذلک حين قال بإن الشاعر لايحاكى ما هو كائن بل يحاكى ما يمكن أن يكون، أو ما ينبغى أن يكون بالضرورة أو الاحتمال، فإذا حاول الفنّان أن يرسم منظراً طبيعياً مثلاً ينبغى له ألا يتقيد بما يتضمنه ذلک المنظر بل عليه أن يحاكيه ويرسمه أجمل ما يكون، أى بأفضل مما هو عليه، فالطبيعة ناقصة والفن يتممّ ما فى الطبيعة من نقص، والشعر إذن من وجهة نظر أرسطو هو مثالى وليس نسخة طبق

الأصل من الحياة الإنسانية. (عزيز الماضى، ١٩٨٦م: ٣٣)

ولقد ميز أرسطو بين الفنون الإبداعية التى تحاكى باللون والشكل، وبعضها الآخر الذى يحاكى بالصوت، كما ميز بين المحاكاة بصوت كائن حى وبين المحاكاة بصوت آلة جامدة، فالأدب عامة والشعر خاصة محاكاة إبداعية بالصوت عند أرسطو، شبيه كل الشبه بأى ظاهرة إبداعية أخرى لأنها تقوم على الأسس الآتية:

الف. وسيلة المحاكاة. ب. الموضوعات الخارجية التى تحاكَى. ج. طريقة المحاكاة.

وفى مجال هذه الأسس الفنية للشعر والتى غدت ظاهرة اجتماعية، يرى الدكتور زكى نجيب محمود أن الوزن أو الإيقاع واللفظ والنغم هى وسيلة المحاكاة الملائمة هنا وعن الموضوعات التى يحاكيها الشعر والأدب فهى أفعال الناس؛ فالشعر يحاكى الناس وأفعالهم كما هم أو بأسوأ أو أحسن مما هم، فالفاعل إما أن يكون سوياً مع الطبيعة البشرية أو فوقها أو دونها، وهذا التقسيم الثلاثى يصدق على كل ضرب من ضروب الشعر، فشعر الملحمة، والشعر الغنائى، والتراجيديا، والكوميديا، كلها تخضع لهذا التفاوت فى محاكاة الناس لفعلهم. (نجيب محمود، ١٩٦٧م: و)

ويظهر من تقسيم الموضوعات التى يحاكيها الشعر، بأنه تقسيم على أساس خلقى إذ أنه يجعل الناس فى ثلاث فئات؛ أخيار وأشرار وأوساط، ومعروف أن الأدب فى رأى هؤلاء الكبار لاينفصل عن القيم الخلقية التى تؤدّى دوراً هاماً فى سمو المجتمع وازدهاره أو إهباط المجتمع وتخلّفه.

مع أن نظرية المحاكاة ليست بمعزل عن العلاقة الوثيقة بين الأدب والمجتمع فقد اهتمّ كل من أفلاطون وأرسطو بالوظيفة الاجتماعية للأدب فى اتجاهين مختلفين: فأفلاطون يرى أن التراجيديا مفسدة للأخلاق إذ إن الشعراء يعودوّن الجمهور على مجانبة الفضيلة والاقتراب من الرذيلة بعرضهم نماذج من الشخصيات المليئة بالحقد والشر تدفع الناس إلى التمثّل بها وأنها تنمى عاطفتى الشفقة والخوف، وتجعل الناس أكثر ضعفاً أمّا أرسطو فإنه يؤمن بأن التراجيديا مع أنهّا تنمى عاطفة الشفقة والخوف لكنها تجعل المشاهدين أكثر قوة من خلال "التطهير" فإنها تتيح المشاهدين تصريف العواطف المكبوتة الزائدة (البكاء فى التراجيديا والضحك فى الكوميديا) أى تجعلهم أكثر توازنا من الناحية

الانفعالية والعاطفية. وبالتالى فإن المشاهد يشعر بالراحة وبالقوة. (بركات وغسّان: ١٩و٢٠)

لم تكن مهمتنا هنا تحديد صحة هذه الأفكار التى تعرّضت لكثير من التعديلات والأبحاث أو سقمها إذ نوينا التركيز على الجانب الاجتماعى فى آراء الروّاد الأوائل لعلم اجتماع الأدب، مع هذا كله نشير إشارة عابرة إلى أنّ أفلاطون لم يكن مصيبا فى حكمه هذا، وكانت رؤيته ضيقة جدا إذ لم يرَ فى الشعر سوى جانب مظلم منه بينما رأى تلميذه أرسطو للشعر وجهاً مضيئاً عندما فكّر بما تحدث هذه الانفعالات فى النفس الإنسانية من تأثيرات جلية تطهّر النفس من شرورها بإشباع هذه الرغبات والتخلص منها، وهذا مناقض تماما لما تصوّره أفلاطون.

ورجال اليونان الكبار كانوا من أوائل الذين ابتدعوا الحديث عن الصلة المباشرة بين الفن والمجتمع وجاء إثرهم عدد من العلماء والفلاسفة المسلمين تأثروا بتعبير "المحاكاة" وأولوه عناية تتعلق بآراءهم وأفكارهم منهم "الجاحظ"، و"الفارابى" و"ابن سينا" و"ابن رشد". (قصى الحسين، ١٩٩٣م: ٨٨-١٠٦) لكنه لم يصل مرحلة النضج والتنظير إلا فى العصر الحديث عموماً والقرن العشرين خصوصاً، فقد اتفق كثير من الآراء حول وجود هذه العلاقة بين الأدب والمجتمع وتأثر أحدهما بالآخر، غير أنها قد اختلفت فى وصف طبيعة هذه العلاقة وتمايزت بين ناقد وآخر ونتج عن ذلك ظهور أعلام لهذا الاتجاه فى القرنين التاسع عشر والعشرين.

ظلّت نظرية المحاكاة مسيطرة على الحركة الأدبية النقدية الأوربية حتى منتصف القرن الثامن عشر تقريبا، ثم طرحت نظرية التعبير فى منتصف القرن الثامن عشر إثر تغييرات جذرية هزّت معالم المجتمع الأروبى الاقتصادية، والسياسية، والثقافية كما جاءت إثر تطورات فى شأن الدراسات الاجتماعية، والاقتصادية، ونمو الروح الفردية فى المجتمع، وقد اهتمت هذه النظرية بالأديب الشاعر أكثر ممّا اهتمت بالأسلوب أو الشكل كما يعنى بمشاعر الأديب وأحاسيسه وخياله أكثر من اهتمامه بالوظيفة الاجتماعية للأدب على عكس نظرية المحاكاة، ويمكن أن تعدّ هذه النظرية بمثابة ردّ فعل عنيف على نظرية المحاكاة؛ فبينما تضع نظرية المحاكاة قواعد وقوانين لابد للأديب من اتباعها والالتزام

بها فإن نظرية التعبير تمثل التمرّد على كل القواعد والقوانين، وبينما ترى نظرية المحاكاة أن القيمة للعقل والمنطق فإن نظرية التعبير ترى القيمة فى العواطف والانفعالات، وإذا كانت الطبيعة مشوهة لدى أفلاطون أو ناقصة لدى أرسطو فإن للطبيعة قيمة كبرى لدى أصحاب "نظرية التعبير" منهم "كوليردج" (١٨٣٤-١٧٧٢) وهو يعدّ من أعظم الشعراء، والأدب فى ضوء نظرية المحاكاة موضوعى لأنه محاكاة للعالم أما فى ضوء نظرية التعبير فالأدب ذاتى بالدرجة الأولى. (عزيز الماضى، ١٩٨٦م: ٤٩ـ٦٥)

ثم ظهرت نظرية الخلق (الفن للفن) فى أواخر القرن التاسع عشر وهى امتداد للتعبير وقد جاءت هذه بصفتها ردّ فعل على تحول الفنّ إلى سلعة فى العالم الرأسمالى، فهى فى أصولها حركة احتجاج ونقد عنيف لوضع الفن والأدب المتردى لذلك نادت بالفن الخالص أو الفن الحقيقى الذى يرفض ارتباطه بأى شئ خارجى (الأخلاق، والعلم، والمجتمع، و...) لذلك رفضت أن يوظّف الأدب، والفن فى خدمة أهداف نفعية متمثلة فى كتابات وآراء بودلير (١٨٢١-١٨٦٧م) وغيره. (الديدى، ١٣٦٩ق: ١٧٦٠)

ومن الجلى أن هاتين النظريتين تأثرتا بالظروف الطارئة على المجتمع الأروبى وكل واحدة منهما ظهرت بمناسبة من مناسبات علاقة الأدب بالمجتمع وما يختص به من الدين، والعلم، و... والأولى منهما رفضت الوظيفة الاجتماعية للأدب فى وقفة احتجاجية أمام نظرية المحاكاة، والثانية منهما خالفت كون الأدب سلعة فى خدمة أهداف المجتمع.

وأما نظرية الانعكاس، وهى التعبير الحديث عن المحاكاة التى ظهرت فى هذه الحقبة، فقد أدّت دورا هاما فى تنظير منهجية علم اجتماع الأدب بالقياس إلى النظريات الثلاثة السابقة (المحاكاة، التعبير، والخلق) واستندت فى تفسير الأدب نشأة وماهية ووظيفة إلى الفلسفة الواقعية المادية التى ترى بأن الوجود الاجتماعى أسبق فى الظهور من وجود الوعى بل إن أشكال الوجود الاجتماعى هى التى تحدد أشكال الوعى. (عزيز الماضى، ١٠٨٦م: ٨١-٨٥)

وقد استطاعت نظرية الانعكاس أن تقدّم مفاهيم جديدة تماما عن الأدب ولعلها أكثر النظريات حيوية وقدرة على الاستمرار بفضل منهجها الذى يتسم بالحركة وزاد عدد أنصارها يوما بعد يوم محاولين تطوير بعض القضايا والمفاهيم المختصة بها، بالإضافة

إلى أن هذه النظرية تميزت عن سائر النظريات بكونها لم تركّز على جانب واحد من جوانب الظاهرة الأدبية إذ تركّزت نظرية المحاكاة على المتلقى، واهتمت نظرية التعبير بزاوية المبدع، ونظرية الخلق بزاوية العمل أو النص الأدبى، وأمّا نظرية الانعكاس فقد تناولت هذه الجوانب كلها من المبدع، والإبداع، والمتلقى.

الأدب وعلم الاجتماع

يتفق معظم الباحثين على أن الإرهاصات الأولى للنمهج الاجتماعى فى دراسة الأدب ونقده بدأت منهجياً منذ أن أصدرت الكاتبة والروائية الفرنسية مدام ستايل (١٧٦٦-١٨١٧) كتابها "الأدب فى علاقته بالأنظمة الاجتماعية" عام١٨٠٠م و"عن آلمانيا" عام ١٨١٣م، تتحدث فيه عن دور عامل الهوية القومية وعلاقته بالوسط الاجتماعى وتأثيراتهما فى الإبداع، والذوق الفنى، والقول الأدبى فقد تبيّن أن مبدأ الأدب تعبير عن المجتمع. (هويدى، ١٤٢٦ق: ٩٤)

ترى مدام دوستال أن الأدب يتغير بتغير المجتمعات ويتبدّل بتبدّلها ويتطوّر حسب تطور الأوضاع الاجتماعية، من هنا رأت أنه أصبح من الضرورى بعد قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م ظهور أدب جديد يعبّر عن مجتمع ما بعد الثورة ويختلف كثيرا عن أدب ما قبل الثورة وصار لزاما على النقد أن يحوّل سؤاله من"كيف يكتب الأدباء؟" إلى "عن ماذا يكتبون؟". (بركات وغسّان: ٤٩) فقد أرادت من هذه الفكرة أن توجّه النقد إلى مسار حديث وهو الاهتمام بالموضوعات والصياغات التى تتناولها الإبداعات الأدبية أكثر بكثير من الاهتمام الزائد بفنون الكتابة، والبلاغة، والخطابة التى احتلّت مساحة كبيرة من كتب النقد القديم.

بعد مدام دوستايل ظهر الفيلسوف والناقد هيبوليت تن (١٨٢٨- ١٨٩٣) الذى تأثر كثيرا بتطورات العلوم المختلفة فتقدّم بمفهوم النقد الاجتماعى خطوة إلى الأمام وهى محاولة إخضاع الأدب للنظرية العلمية على غرار ما هو قائم فى العلوم الأخرى.

استند تين فى نظريته الواردة فى كتاب "تاريخ الأدب وتحليله" عام ١٨٦٣م إلى ثلاثيته المشهورة وهى: البيئة أو الوسط، الجنس أو العرق، اللحظة التاريخية أو العصر؛

ورأى أنه من دون هذه العناصر لايمكن فهم العمل الأدبي وتفسيره ونقده لأن العمل الأدبي ليس مجرد نوع من عبث الخيال الفردي، ولكنه نقل للتقاليد المعاصرة، وتعبير عن عقل من نوع ما، فالأدب يعكس بعض الحقائق والانفعالات المحددة والقابلة للتمحيص. (عزيز الماضي، ١٩٨٦م: ٨١)

ويتراءى من خلال نظرية "تين" أن الأدب بمثابة ظاهرة من الظواهر الطبيعية يسجل بعض الانفعالات المحددة القابلة للمعالجة والاختبار، ويمكن للدارس الأدبي أن يفهم العمل الأدبي ويفسّره تحت مجهر العناصر الثلاثة (البيئة، والجنس، والعصر) ولكن هل الظاهرة الأدبية مثل الظاهرة الطبيعية تسمح بمثل هذا التعميم في القوانين، وبمثل هذه الحتمية الجبرية؟ أليس الأدب ظاهرة فنية ولا طبيعية؟ أليست الظاهرة الفنية عظيمة بقدر قابليتها لتعدد المعاني ولعشرات التأويلات مما يجعل انخراطها في قانون عام أمرا مستحيلا؟

إن الظاهرة الأدبية ذات طبيعة تخييلية وإيحائية، وهو ما يعني أنه لايمكن أن تكون مادة تجريبية تخضع لقوانين عامة، وتدخل في قوالب جاهزة تقاس عليها جميع النصوص؛ فإذا كانت الظاهرة الطبيعية مادة قابلة للملاحظة، والقياس، والتعميم، واكتشاف قوانينها، فإن الظاهرة الأدبية تخرج من دائرة التعميم والقياس، لتدخل دائرة الفردية والتخصيص؛ «فالعلم تعميم والفن تخصيص، العلم تجميع والفن تفريد. العلم يلاحظ الأشباه والنظائر ليستخلص منها أوجه الشبه فيصوغها في قانون واحد ينظمها، والفن يلاحظ جزئية واحدة يقف عندها، ويحللّ خصائصها.» (نجيب محمود، ١٩٦٧م: ٨٩)

إن الدارس أو الناقد الأدبي، عندما يدرس أدب أديب معين، فهو غالباً لا يهتم اهتماماً بالغاً بما يشترك فيه ذاك الأديب مع بقية البشر، أو مع باقي أدباء عصره، فهو يدرسه لاكتشاف ما تفرّد به هذا الأديب وهذا يختلف عن عالم الطبيعة الذي يستهدف وضع قوانين عامة تتكررّ في جميع الحالات.

وعلى أية حال فإن هذه الآراء تعبّر عن الالتفات إلى الصلة بين الظاهرة الأدبية والمجتمع لكنّها لم تتوصل إلى إدراك علاقة التأثير والتأثر بين الأدب والمجتمع أو إلى إدراك تناقضات المجتمع وعلاقاته حتى ظهرت عدد من أعلام النقد الاجتماعي في

روسيا فى أثناء هذه المرحلة وجاءت إسهاماتهم فى هذا المجال مؤثّرة فى تطوير النقد الاجتماعى كما جاءت مؤثرة فى مفهوم النقد الماركسى مباشرة على أمثال: بيلنسكى (١٨٤٨- ١٨١٠م) وتلامذته حين طالبوا بأن يكون الأدب انعكاساً للحياة الاجتماعية ناقلا الواقع بأمانة، دون أى تزييف، وهم اهتمّوا بالحقيقة الواقعية واللحظة التاريخية والمتطلبات الاجتماعية والقومية وعرّفوا الأدب الحقيقى بأنّه ذلک الأدب «الذى يكون تعبيرا عن التطور التاريخى للروح القومية، وعن الحركة الديالكتيكية للأفكار السياسية، والاقتصادية... وأعاظم الكتّاب أكثرهم تقمصاً لمجتمعهم وتطوره، وتنبوءا بحاجات عصرهم، وتعبيرا عن روحه وتمثيلا لمعاصريهم.» (ويمزات، ١٩٧٥م، ج٣: ٦٦)

كان للمفكر المادى الماركسى تأثير عظيم فى تطور المنهج الاجتماعى، وإكسابه إطاراً منهجياً وشكلاً فكرياً ناضجاً ولكون هذه المدرسة ذات أهمية بالغة فى تحديد مسار المنهج الاجتماعى عموماً نسلّط الضوء على بعض مبادئ هذه المدرسة الفكرية معتمدين عليها فى الأبحاث التطبيقية للشعر.

المدرسة الجدلية

تدور الفكرة الماركسية حول محور الأساس الاقتصادى للمجتمع (البنية التحتية) الذى يحدّد طبيعة الإيديولوجية والمؤسسات والممارسات (كالأدب) التى تشكّل البنية الفوقية لذلک المجتمع وبما أن الأدب بنية فوقية تعكس الواقع الاجتماعى والاقتصادى للبنية التحتية إذا لا بدّ من وجود علاقة حتمية مباشرة بين القاعدة والبنية الفوقية. (بركات وغسّان: ٥٣) فأى تغير فى قوى الإنتاج المادية لا بدّ من أن يحدث تغييرا فى العلاقات والنظم الفكرية، وقد أثارت هذه الفكرة «الكثير من الجدل حول استقلالية العمل الفنى ومدى اعتماده على العناصر الخارجية أو تفاعله معها، وبخاصة أن الحتمية كمفهوم تنطوى على أن عملية التحديد القطعية التى توحى بها تجلب إلى الأدب عناصر خارجية عليه يفترض أنها صانعة حتمية.» (حافظ، ١٩٨١م: ٦٨) إلا أن قراءة دقيقة لأعمال ماركس ترفض هذه الحتمية المبتذلة لاسيما فى المجال الأدبى إذ إنّ فهم الأدب وفق النظرية الماركسية لا يتمّ إلا ضمن إطاره الاجتماعى ويفترض أن يفهم الأدب فى

صلته بالواقع التاريخى والاجتماعى، لا مستقلا عنهما.

ومن جانب آخر قد لاحظ ماركس أن الفن قد ازدهر أحيانا فى عصور لم تكن قد وصلت إلى درجة من التطور المادى العام إذ كانت أساليب إنتاجها بدائية غير متطورة ورأى أن الفن الإغريقى وروائع شكسبير المسرحية، وموسيقى المؤلفين الروس الساحرة فى القرن التاسع عشر، ورسوم فنانى النهضة وغيرها نماذج حية تدل على عدم وجود حتمية فى ارتباط الفنون بتطور القاعدة المادية لاقتصاد المجتمع (الموسى، ٢٠١١م: ٢٢) كما واجه النقاد العرب أمرا شبيها بهذه الإشكالية عند تطبيق النظرية الماركسية على الأدب العربى ووجدوا أن مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات تؤكد أن التلازم بين التقدم الاقتصادى والازدهار الثقافى والأدبى ليس تلازماً صحيحاً دائماً وذكروا نقيضا لها بنموذج من تاريخ الأدب العربى وهو العصرالعباسى الثانى إذ أنه عُرف بتفكك الدولة، وانتقال السلطة من العرب إلى العجم، ونشوء الدويلات ومع كل هذه الظواهر السلبية اتسّمت هذه الحقبة بالإبداع الشعرى فى الثقافة العربية. (فضل، ١٤١٧م: ٤٥؛ وأبوالرضا، ١٤٢٥ق: ٦٢)

وقدّم الماركسيون حلا سريعا لهذه المشكلة وهو "قانون العصور الطويلة" مفاده أنّ نتيجة التطور الاقتصادى، والسياسى، والثقافى وارتباطه بالتطور الإبداعى الأدبى لايظهر مباشرة؛ بل يلزم ذلک مرور أجيال وعصور طويلة حتى يتفاعل الأدب مع مظاهر التطور المختلفة. (فضل، ١٤١٧ق: ٤٦و٤٧)

لاينعزل الأدب عن المجتمع والتاريخ، ولايكون بناء لغوياً مستقلاً عن التأثيرات الخارجية والواقع الاجتماعى فى النظرية الماركسية ليس «خلفية مبهمة ينبثق الأدب منها أو يتآلف معها، إن له شكلاً محدداً، وهذا الشكل قائم فى التاريخ الذى يعتبره الماركسيون سلسلة من الصراعات بين الطبقات الاجتماعية متناحرة ومن أنماط الإنتاج الاقتصادى الذى تضطلع به.» (أن جفرسون، ١٩٩٤م: ٢٤٥)

بعد أن تبين المحور الأساسى للفكرة الماركسية فى البنية التحتية للمجتمع وعلاقتها بالبنية الفوقية، نلقى الضوء على الجوهر العام لهذه الفكرة ونقوم بشرح المصطلحين، الجدلية والمادية التاريخية، اللذين هما فى علاقة حميمة مع النظرية الماركسية.

المادية الجدلية قوامها ثلاثة قوانين علمية تبتدئ من المادة، وتنتهي بالإنسان والتاريخ وهي:

١. قانون التناقض ووحدة الأضداد: يتمثل هذا القانون في الذرة أصغر الأشياء في الكون، وذلك من خلال حضور الإلكترونات الموجبة إلى جانب تلك السالبة داخلها حيث تتشكل من هذه الضدية الطاقة الكامنة في الذرة فالطاقة هي الهوية الناجمة عن وحدة المتناقضين.

ونجد مثل هذا التناقض في المجتمع البشري، في أي مرحلة من مراحل حياته، والصراع الذي تخوضه الطبقة المستغَلَّة ضد الطبقة المستغِلّة هو قوام الطاقة المحرّكة للتاريخ.

٢. قانون النفي ونفي النفي: نفي النفي إيجاب يتمثل في سيرة حبة القمح. فوجود هذه الحبة نفي لوجود حبة قمح أخرى بذرت في التربة. ونفي الحبة الجديدة إذا ما بذرت هو نفي للنفي الذي ينتج لنا إيجابا بحضور حبوب قمح جديدة. (زيتون، ٢٠١٠م: ٢١)

ونجد هذا القانون قائما في حياة الإنسان أيضا إذ أن انتصار الطبقة المستغَّلة نفي للطبقة المستغِلّة وانتصارها يحوّلها إلى طبقة مستغِلّة يأتي انتصار الطبقة المستغَلّة الجديدة عليها نفيا لها ونفي النفي، هذا إنّما يحرّك التاريخ ويوجّه الإنسان إلى مزيد من الرقي والتحررّ. (المصدر نفسه: ٢٢)

٣. قانون التراكم الكمي والطفرة (القفزة النوعية): الماء سائل على درجة حرارة معينة، يتحوّل عن طبيعته هذه إلى البخار إذا تراكمت الحرارة درجة وراء درجة، ويتحوّل إلى جماد إذا تراكم تناقص تلك الدرجات.

وكذلك في المجتمع الطبقي فإن تراكم استغلال الطبقة المسيطرة للطبقة الخاضعة يؤدي بالتأكيد إلى ثورة تغير علاقات الإنتاج، وفي الحالين: المادية والاجتماعية أدى التراكم إلى طفرة. (المصدر نفسه: ٢٣)

تتميز هذه النظرية بالحركة والتطور في المجتمع متمثلة في بعض مفردات منها "الصراع"، "الثورة"، "الطفرة"، و"القفزة"، و... كما تتميز بالتناقض والنفي القائم على المجتمع البشري الذي لن ينتهي بل هو قائم على قدم وساق ويقود المجتمع تجاه المزيد

من الرقى والتحرر.

ثم المقصود بالمادية التاريخية من منظور ماركسي: «ليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم الاجتماعي، إنّما وجود الناس الاجتماعي هو الذي يعين وعيهم.» (وبسيركين: ٤٢) و"الوعي الاجتماعي" (social consciousness) هذا من أهم المفاهيم التي أفاد منها منظّرو علم اجتماع الأدب ودفعتهم إلى تحديد خطوط هذا العلم ومنهجيته.

إن المادة في الماركسية سابقة للوعي الإنساني، فقد كانت المادة ثم كان الوعي فإذا كانت المادة تسبق الوعي، وإذا كان الوعي انعكاس المادة على الفكر، فمن الطبيعي أن تكون أسس المادية التاريخية هي أسس المادية الجدلية، فإذا كانت المادة الجدلية تنظر إلى الطبيعة على أنها ليست مجموعة من الأشياء والظواهر المتفرقة، وإنما هي مجموعة متصلة اتصالا عضويا، فإن المادة التاريخية تنظر إلى المجتمع على أنه «ليس عبارة عن تراكم فوضوي لظواهر اجتماعية مختلفة، بل هو كل مترابط تتبادل كل جوانبه التأثير فيما بينها، ويرتبط بعضها ببعض ارتباطا وثيقا لا انفصام له.» (كيللي، ١٩٧٠م: ٤٦)

فكما أن المادية الجدلية تجد المادة في حركة دائمة وتجد التناقض الداخلي محركا إياها، فإن المادية التاريخية ترى أن المجتمعات تتحرك، وأن التناقض الداخلي محركاً لها، إذن «الحركة هي محور المادية التاريخية والتاريخ الإنساني تاريخ حركة المجتمعات وانتقالها من طور إلى طور آخر: فمن المشاع البدائي إلى الرّق، ومن الرّق إلى الإقطاع، ومن الإقطاع إلى رأس المال، ومن رأس المال إلى الشيوعية.» (عبد الرحمن، ١٩٧٩م: ٨٣)

جهود معاصرة في مجال علم اجتماع الأدب

ظهرت في القرن العشرين تطورات مهمة للنقد الاجتماعي تأسيسا على هذا الموروث التاريخي - الذي خلّفه كارل ماركس وغيره من الفلاسفة والعلماء - وانطلاقا منها، وقد برز جورج لوكاتش (١٨٨٥-١٩٧١م) منظرا لهذا الاتجاه عندما درس وحلل العلاقة بين المجتمع والأدب، باعتباره انعكاساً وتمثيلا للحياة، وقدّم دراسات ربط فيها بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره، وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع ما

تسمّی بـ"سوسیولوجیا الأجناس الأدبية" تناول فیها الطبیعة ونشأة الروایة المقترنة بنشأة حرکة الرأسمالية العالمية وصعود البرجوازية الغربية. (فضل، ١٤١٧ق: ٥٥)

إن لوکاتش یرجع العامل الجوهری لازدهار الروایة علی مستوی الکتاب إلی شدة التناقضات فی المجتمع البرجوازی ویری أن فهم الروایة لاتتحقق إلا بعد فهم الصراعات القائمة علی صعید المجتمع البرجوازی ویلزم علی الباحث بأن یجعل هذه الخصائص الهامة للمجتمع نصب عینیه قبل قیامه بعملیة دراسة الأدب وتحلیلها.

ومن الشیق فی هذا المجال الحدیث عن العلاقة بین الشکل والمضمون، هذه القضیة الهامة التی شغلت اهتمام الباحثین منذ القدیم وارتبطت لدیهم بما یسمی العلاقة بین اللفظ والمعنی عند الجاحظ وعبد القاهر الجرجانی أمثاله ولعلّ اهمیتها «تنشأ من ارتباطها الوثیق بتقدیر قیمة العمل الأدبی، وتبین تأثیره.» (العشماوی، لاتا: ٩و١١) قد تبلورت رؤیة الشکل والمضمون، فی الخطاب النقدی فی ظل الصراع الإیدئولوجی بین أنصار الفن للفن وبین أنصار الفن للمجتمع إذ یلحّ النقاد فی الخطاب النقدی الاجتماعی علی رفض الشکلیة فی الأدب فی حین یعنون بالشکل الفنی عند منطلقاتهم النظریة ولایهملونه، وتعد هذه المسألة من أهم مقولات المادیة الجدلية التی تؤکّد علی وحدة الشکل والمضمون وتفاعلهما غیر أنها وجدت لدی لوکاتش معناً مختلفاً عما أراد به الشکلانیون الروس المعتمد علی الأسالیب اللغویة والصیاغیة التی تکوّن النص الأدبی فالشکل برأیه هو المضمون الذی یصاغ فی قالب فنی، وبذلک یمیز الشکل المضمونی عن الشکل اللغوی. (برکات وغسّان: ٦٧)

ویخطو لوکاتش خطوة أعمق فی نظرته للعلاقة بین الشکل والمضمون، فهو یقرر بحقیقة ربط العمل الفنی والواقع الاجتماعی، والسیاسی، والاقتصادی، والثقافی القائم لکنّ الإبداع الفنی برأیه لایخضع للشروط الأدبیة فحسب بل یستند إلی شکل حال تاریخیة محددة یقوم الکاتب بالتعبیر عنها وإعطائها شکلا فنیا یتناسب معها.

وقد خصص لوکاتش الکثیر من أعماله حول الفکر، والأدب، والفن مستندا إلی ربط وثیق بین الذوق الکلاسیکی الذی لایتوقف عن إبداء إعجابه به، وبین العقیدة المارکسیة التی بقی مخلصا لها طوال حیاته، فکتاباته عن علم جمال وتنظیراته الأدبیة

والفكرية لاتزال من المراجع الأساسية للأدباء الواقعيين، والنقاد الذين ينهجون المنهج الاجتماعى. (المصدر نفسه: ٥٩)

ثم جاء بعده "لوسيان غولدمان" الذى ركزّ على مبادئ لوكاتش وطوّرها حتى بنى اتجاهاً يطلق عليه "علم اجتماع الإبداع الأدبى"، حاول فيه الاقتراب من الجانب الكيفى على عكس اتجاه "اسكاربيه الكمى". اعتمد "غولدمان" على مجموعة من المبادئ العميقة والمتشابكة التى يمكن أن نوجزها فى ما يأتى:

١.يرى غولدمان أن الأدب ليس إنتاجاً فردياً، ولايعامل باعتباره تعبيرا عن وجهة نظر شخصية، بل هو تعبير عن الوعى الطبقى للفئات والمجتمعات المختلفة، بمعنى أن الأديب عندما يكتب فإنه يعبّر عن وجهة نظر تتجسّد فيها عمليات الوعى والضمير الاجتماعى، فجودة الأديب وإقبال القرّاء على أدبه بسبب قوته فى تجسيد المنظور الجماعى ووعيه الحقيقى بحاجات المجتمع، فيجد القارئ ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء، والعكس صحيح لمن يملكون وعياً مزيفاً.

٢. إن الأعمال الأدبية تتميز بأبنية دلالية كلية، وهى ما يفهم من العمل الأدبى فى إجماله، وهو يختلف من عمل لآخر، فعندما نقرأ عملاً ما فإننا ننمو إلى إقامة بنية دلالية كلية تتعدل باستمرار كلما عبرنا من جزء إلى آخر فى العمل الإبداعى، فإذا انتهينا من القراءة نكون قد كونّا بنية دلالية كلية تتكّون من المقابل المفهومى والمقابل الفكرى للوعى والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب.

٣. إن النص الأدبى برأى غولدمان هو بنية متولدة عن بنية أشمل وأعمق هى البنية الاجتماعية للجماعة أو الطبقة التى يمثلها المبدع، ولهذا لابدّ من دراسة النص الأدبى للكشف عن مدى تجسيده للبنية الفكرية للطبقة أو للجماعة الاجتماعية التى يعبّر عنها الكاتب، ونقطه الاتصال بين البنية الدلالية هى العمل الأدبى والوعى الاجتماعى هى أهم الحلقات عند "غولدمان" والتى يطلق عليه مصطلح "رؤية للعالم"، فكل عمل أدبى يتضمن رؤية للعالم، ليس العمل الأدبى المنفرد فحسب لكن الانتاج الكلى للأديب.

وانطلاقا من هذا المنظور أسس غولدمان منهجه "التوليدى" أو "التكوينى" كما قام بإجراء عدد من الدراسات التى ترتبط بعلم اجتماع الأجناس الأدبية كما فعل

"لوكاش" فأصدر كتابا بعنوان "من أجل تحليل سوسيولوجی للرواية" درس فيه نشأة الرواية الغربية وكيفية تحولاتها المختلفة فی مراحلها المتعددة تعبيرا عن رؤية البرجوازية الغربية للعالم. (فضل، ١٤١٧ق: ٥٨)

وجدير بالذكر أن سبب الاهتمام بـالرواية فی معظم النظريات الاجتماعية الحديثة للأدب وعدم التركيز علی النصوص الشعرية ليس لعدم عناية هؤلاء المنظرين بالإنتاجات الشعرية وإهمالهم إياها بل قد يعود جذور اختيارهم للرواية إلی أنها أكثر بكثير من الأنواع الشعرية تعكس القضايا الاجتماعية، وتجسّد تلك الظواهر والصراعات التی تولد فی بطن المجتمع وتنمو فيه فهی أكثر مجالا للمقاربات الاجتماعية للأدب.

وقد استخدم بعض الدارسين العرب المنهج التوليدی فی تحليل ظواهر الأدب العربی، من أبرزهم "الطاهر لبيب" رئيس جمعية علماء الاجتماع العرب، وقد تناول ظاهرة الغزل العذری فی العصر الأموی من حيث تعبيرها عن رؤية العالم لفئة اجتماعية معينة، حاول فيها أن يقيم علاقة بين ظاهرة الغزل العذری وبين طبيعة الأبنية الاجتماعية والاقتصادية لهؤلاء الشعراء، ومدی نجاحهم فی تقديم رؤية للعالم تعبر عن واقعهم الاجتماعی.

ثم حدث تطور فی مناهج النقد الأدبی، فأدّی إلی نشوء علم جديد هو علم "اجتماع النص"، يعتمد علی اللغة بوصفها واسطة الأدب والحياة فهی مركز التحليل النقدی فی الأعمال الأدبية.

وتمكّن هذا المنهج من تجاوز ما وجّه لـ"رؤية العالم" من نقد إذ ليست هی سوی فكرية، وذهنية، وفلسفية فعلم اجتماع النص تصور لغوی يرتبط بجذور الظاهرة الأدبية، ونجد الناقد "بيير زيما" فی كتابه "النقد الاجتماعی" يتميز من خلال عرضه للاتجاهات التی سبقته، وبعد أهم الصعوبات والانتقادات التی وجهّت إليها، اقترح تصورا أكثر نضجاً وتطوراً فی سوسيولوجيا الأدب. (أبوالرضا، ١٤٢٥ق: ٧٢)

إذا كانت المناهج الاجتماعية، كالتجريبی، والبنيوی التكوينی... ركّزت فی الغالب علی الجانب المضمونی فی العمل الأدبی علی حساب الشكل؛ فإن منهج سوسيولوجيا النص الأدبی، الذی يمثله بيير زيما، حاول الإفادة من الأبحاث اللسانية والبنيوية

المعاصرة وهو يهتم ببنية النص اللغوية والرمزية بجانب المحتوى الذى هو متجسّد فى هذه الوحدات اللغوية.

المنهج الاجتماعى فى النقد العربى

إننا نجد فى التراث النقدى العربى القديم نقدا للمجتمع وسلوكياته ككتاب "البخلاء" للجاحظ، والحرص على الربط بين المعنى الشريف واللفظ الشريف الذى نجده عند بشر بن المعتمر، وبعض الملاحظات المنتشرة فى كتب النقد القديم التى تحث على الربط بين المستوى التعبيرى ومستوى المتلقين.

أمّا فى النقد الحديث فنجد بعض الدعوات إلى الاهتمام بالاتجاه الاجتماعى فى النقد الأدبى عند شبلى شميل، وسلامة موسى، وعمر الفاخورى، وقد اقترب هذا المنهج من المدرسة الجدلية عند محمد أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، ولويس عوض.

النتيجة

النتائج التى حصلت عليها هذه المقالة هى:

- لاريب فى أن الأدب مرآة وتكرر هذا المصطلح "المرآة" منذ أفلاطون حتى أيامنا هذه تحت عناوين منها "المحاكاة" و"الانعكاس"، وإن تطورت مدلولاته طوال الأعوام المتمادية، وقد تتباين وتتناقض الآراء فيه قائلة بأن الأدب هو مرآة للأشياء أو لعقل الأديب أو مرآة للبيئة أو المجتمع ومما قد حصل عليه هذا البحث هو أن الأدب ليس مرآة للأشياء على الإطلاق بل هو مرآة للبيئة والمجتمع. أما عقل الأديب فيعكس المجتمع أيضاً إذ إن الوجود الاجتماعى أسبق فى الظهور من وجود الوعى فتكون عقلية الأديب متاثرة بالمجتمع أيضا.

- أما المرآة فليست مستوية بالضرورة حيث تعكس المجتمع كما هو، بل قد تكون مقعّرة أو محدّبة؛ تكبّر بعض القضايا وتركز عليها أو تصغر بعضها الآخر وتُهملها.

- إن المجتمع الواحد لاينتج أعمالا أدبية واحدة بل إنّها تتغير وتتفاوت حسب عقلية الأديب ونوعية تعبيره أيضا فلايستبعد إذا ما وجدنا فى بيئة واحدة أديبين أو أكثر منهما

يعيشان فى ظل ظروف واحدة تسود المجتمع، يأتيان بأعمال أدبية لاتتماثل مع بعضها الآخر فحسب، بل قد يتناقضان فيها أيضا، فحضور المجتمع والقضايا الاجتماعية فى تكوين الأعمال الأدبية لايعنى خمود جذوة الإبداع عند الأدباء على الإطلاق.

– التقدم الاقتصادى فى المجتمع قد يترك تأثيرات إيجابية فى الأدب كما قد يترك انتكاسة المجتمع تاثيرات سلبية فيه لكنه لايعنى أن هناك تلازما بين التقدم الاقتصادى والازدهار الأدبى أو العكس، إذ إن مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات قد اثبتت خلافا لذلك.

– ناقد الأدب فى حاجة ماسة إلى منهج علمى ينتهج به فى تطبيق بعض الأصول النقدية الحديثة على عدد من الأعمال الأدبية ولايصح إذا قلنا إن المناهج الحديثة تتطلب الإنتاجات الأدبية الحديثة بحتا بل توجد فى الأعمال القديمة طاقات كثيرة لمثل هذه الدراسات التى تُلبس عليها ثياب الجدّة والطراوة.

– إن منهج البنيوية التكوينية من أقوى المناهج الاجتماعية للتطبيق على الأعمال الأدبية إذ إنه يهتم بالمضمون والشكل على حد سواء؛ وإنه قد يتفوق الجانب الاجتماعى منهما على الجانب الآخر إضافة إلى أنّ "علم اجتماع النص" بإمكانه أن يأتى فى إكمال ما فاته من القضايا فى الدراسات الاجتماعية أو ما قد يهمل فيها أحيانا.

المصادر والمراجع

أبوالرضا، سعد. ١٤٢٥ق. *النقد الأدبى الحديث– أسس الجمالية ومناهجه المعاصرة*. لانا.

أبوشقراء، محى الدين. لاتا. *مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب العربى*. الطبعة الأولى. بيروت: المركز الثقافى العربى.

أن جفرسون، ديفيد روبى. ١٩٩٤م. *النظرية الأدبية الحديثة*. ترجمه: سمير مسعود. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر. ١٩٣٨م. *كتاب الحيوان*. تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. الطبعة الأولى. مصر: لانا.

حافظ، صبرى. ١٩٨١م. «*الأدب والمجتمع مدخل إلى علم الإجتماع الأدبى*». القاهرة: مجلة فصول. المجلد الأول. العدد الثانى.

ديتش، ديفيد. ١٩٦٧م. *مناهج النقد الأدبى*. ترجمة: محمد نجم. بيروت: دار صادر.

الديدى، عبد الفتاح. ١٣٦٩ق. «*بودلير وفن الشعر*». الرسالة، العدد،٨٦.

زيتون، على مهدى. ٢٠١٠م. *النص من سلطة المجتمع إلى سلطة المتلقى*. الطبعة الثانية. بيروت: حركة الريف الثقافية.

عبد الرحمن، نصرت. ١٩٧٩م. *فى النقد الحديث*. الطبعة الأولى. عمان: مكتبة الأقصى.

عتيق، عبد العزيز. ٢٠١٠م. *تاريخ النقد العربى عند العرب*. بيروت: دار النهضة العربية.

عزيز الماضى، شكرى. ١٩٨٦م. *فى نظرية الأدب*. الطبعة الأولى. بيروت: دار الحداثة.

العشماوى، محمد زكى. «*الشكل والمضمون فى النقد الأدبى الحديث*». الكويت: مجلة عالم الفكر. المجلد التاسع. العدد الثانى.

عصفور، جابر. ١٩٨٣م. *الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب*. الطبعة الثانية. بيروت: دار التنوير.

فاضلى، نعمت الله. «*درآمدى بر جامعه شناسى هنر وادبيات*». فصلنامه علوم اجتماعى ٧و٨. ص ١٠٧-١٣٤.

فضل، صلاح. ١٤١٧ق. *مناهج النقد المعاصر*. الطبعة الأولى. القاهرة: دار الآفاق العربى.

قصى، الحسين. ١٩٩٣م. *السوسيولوجيا والأدب*. الطبعة الأولى. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

كيللى، وكوفالزون. ١٩٧٠م. *المادية التاريخية*. ترجمه: أحمد داود. دمشق: دار الجماهير.

مروة، حسين. ١٩٧٦م. *دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى*. الطبعة الثانية. بيروت: لانا.

مطلوب، أحمد فاق. ١٤٢١ق. « *النقد الأدبى العربى: فى القرن الحادى والعشرين*». المجمع العلمى العراقى. العدد ٩٦.

مقدس جعفرى، محمد حسن وآخرون. ١٣٨٦ش. «*بورديو وجامعه شناسى ادبيات*». ادب پژوهى. تابستان. ص٧٦-٩٤.

الموسى، أنور عبد الحميد. ٢٠١١م. *علم الاجتماع الأدبى*. الطبعة الأولى. بيروت: دار النهضة العربية.

نجيب محمود، زكى. ١٩٦٧م. كتاب ارسطوطاليس فى الشعر. تحقيق: الدكتور شكرى عياد. القاهرة: دار الكتاب العربى.

وائل بركات، وائل والسيد غسّان. ١٩٩٥م. *مقدمة فى المناهج النقدية للتحليل الأدبى*. دمشق: لانا.

ويمزات وليام. ١٩٧٥م. *النقد الأدبى تاريخ موجز*. ترجمة: حسام الخطيب ومحى الدين صبحى. دمشق: مطبعة جامعة دمشق.

هويدى، صالح. ١٤٢٦ق. *النقد الأدبى الحديث – قضاياه ومناهجه*. الطبعة الأولى. منشورات جامعة السابع من ابريل.



النقد العربي القديم من خلال مفهومات النقد الحديث

الدكتور احسان عباس

لم يبلغ النقد الأدبي — حتى اليوم — أن يكون علماً واضح المعالم والحدود ، مستقلاً في مصطلحه ، حاسماً في اتخاذ قواعده وقوانينه ، ولهذا كان على طوال الزمن عالة على العلوم الأخرى ، فهو في العصر الحديث مايزال يتكىء على علم النفس أو على المذهب المادي الديالكتيكي أو على الانتروبولوجيا أو على علم الاجتماع، أو على غير ذلك من العلوم التي لم يكتب لها التطور إلا في عصرنا هذا ، ولم يكن لها من وجود في القرون الوسطى ، أعني الحقبة التي نشأ فيها النقد العربي وتطوّر . اذن فان دراسة النقد العربي القديم على ضوء النقد الحديث ومفهوماته ، تكشف منذ اللحظة الأولى عن فارق أساسي بين عصرين متباينين ، ولذلك يمكن القول منذ البداية ، ان النقد العربي — قبل العصر الحديث — كان مرهوناً مقيداً بمواصفات العلوم التي كانت سائدة في تلك العصور ،

وهي لا تعدو اللغة والنحو والمنطق والفقه والفلسفة المتافيزيقية ، فالنظرة الى النقد العربي القديم من خلال مفهومات النقد الحديث ربما كانت جائرة على طبيعة ذلك النقد وظروفه ، لأن علوماً كثيرة قد جدت منذ يومئذ ، ولأن مصطلحاً نقدياً آخر – أو مصطلحات نقدية أخرى – قد احتلت الساحة مكان المصطلحات القديمة .

ولكن ليكن واضحاً لدينا منذ البداية أن تشبث النقد بالعلوم الجديدة شيء ، وأن ازجاء القصور الى النقد العربي شيء آخر ، فمنذ أوائل ما يسمى بالنهضة الحديثة ارتفعت الى الأفق أصوات مختلفة تقول : النقد العربي يذهب الى أن الشعر هو الكلام الموزون المقفى ؛ أو النقد العربي يقول : أمدح بيت (أو نصف بيت) هو كذا ، وأغزل بيت (أو نصف بيت) هو كذا ، أو النقد العربي لا يهتم الا بالصياغة اللفظية ، لأن الجاحظ وهو الامام الكبير في البيان قد قال : المعاني مطروحة في الطريق يعرفها البدوي والأعجمي ، وانما الفضل للصياغة ؛ النقد العربي يقول ، البيت هو الوحدة في القصيدة،ولا بد أن يكون مستقلا في دلالته، ولهذا فانك اذا حذفت عدداً من الأبيات في القصيدة العربية، أو قدمت وأخرت فيها لم تتأثر كثيراً .. الى آخر تلك الاتهامات التي كانت تصدر عن دراسين حسني النية ، أو عن أناس ذوي نيات سيئة يتعمدون الاساءة الى التراث الشعري النقدي عند العرب ، أو عن آخرين لا يعرفون من التراث الشعري النقدي الا ما قرأوه في الملخصات المبسترة من كتب البلاغة .

لنأخذ قضية واحدة من هذه القضايا التي سيقت في معرض الاتهام ، ولتكن هي تعريف الشعر بأنه هو الكلام الموزون المقفى . هل قال بعض البلاغيين والنقاد ذلك؟ نعم قالوه، ولكن الوقوف عند هذا التعريف وحده واتخاذه أساساً ليمثل مفهوم النقاد جميعهم الشعر يمثل جوراً كبيراً أو تحيزاً واضحاً أو اغفالا لمفهومات أخرى ، بقطع النظر عن كونها مفهومات صحيحة أو خاطئة . لقد نسي الذين اجتزأوا بهذا التعريف على هذا النحو أنه لم يرض ناقداً مثل قدامة، وجده تعريفاً ناقصاً فأضاف اليه عبارة : « يدل على معنى » ، ومع أن هذه الزيادة لا تفي كثيراً بتحديد ماهية الشعر ، فانها تشير الى حرص قدامة – وهو الناقد المنطقي – على أن يكون تعريف الشعر جامعاً لشروط الحد الأرسطوطاليسي . وهؤلاء الذين اجتزأوا بذلك التعريف نسوا – أو لم يعرفوا – قول الجاحظ : « فانما الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير » . – وهو خلاصة لمفهوم الشعر عند أصحاب المدرسة الجمالية الشكلية، وقد يكون هذا التعريف

أو التصوّر غير مقبول لدينا اليوم، ولكنه ظل مقبولاً في عصور وجهات مختلفة ، وكان مقبولاً ومازال عند أصحاب مدرسة الفن للفن . وليس من شك في أن الذين وقفوا عند التعريف السابق أي « الشعر كلام موزون مقفى » لم يقرأوا قول الباقلاني « الشعر تصوير ما في النفس للغير » وفي هذه القولة الموجزة نواة الاتجاه التعبيري الذي يقف مناقضاً لنظرية المحاكاة. وكذلك فاتهم قول المعري : « الشعر كلام موزون تقبله الغريزة بشرائطه» مع أنه تعريف غير بارىء من الغموض ، إلا أنه لم يأت على ذكر القافية ، وجعل تقبّل « الغريزة » له أساساً هاماً في التعريف ! وكذلك لم يستبينوا وقفة الفارابي من الشعر ، وأنه لم يشدّد من عناصره التقليدية إلا على الوزن ، الى جانب تشديده على المحاكاة، وأنه فرّق بين الكلام التصويري المحافظ على الايقاع والآخر غير المحافظ على الايقاع فسمّى الثاني « قولاً شعرياً » ، وهكذا تنبه الفارابي منذ عهد بعيد الى ما سمي في العصر الحديث باسم « الشعر الحرّ » وهو الذي لا يقوم فيه الايقاع على نظام معين ، ولم يعبأ الفارابي كثيراً بالقافية ، ولم يعدّها عنصراً هاماً في الشعر عامة ، وإنما نبّه الى أن العرب من بين الأمم، يرون أن الشعر يصير أكمل وأفضل بألفاظ محددة تقع في النهايات (أي قوافٍ) ولكن هذه الظاهرة ليست شرطاً في الشعر عند الأمم الاخرى .

من هذا المثال وحده ، ولست أودّ أن أتجاوزه إلى غيره ، إذ ليس من هدفي تصحيح المفهومات الخاطئة التي شاعت بيننا منذ بداية ما يسمّى بعصر النهضة حول الشعر العربي ، أقول : من هذا المثال وحده يتجلّى لنا أننا ألحقنا بالنقد العربي جوراً كثيراً ، حين لم تتعهده بالدراسة الشاملة الدقيقة ، كما يتجلى لنا أيضاً أن في مقدورنا تصوّرنا ما جاء في ذلك النقد ، وتقييمه ، على ضوء مفهومات النقد الحديث ، رغم تباعد الأدوات ، واختلاف العلوم الرافدة ، وتغيّر النظرة الى الشاعر والى مهمة الشعر .

وانطلاقاً من هذه النقطة أرى أن نعود معاً إلى بديهية من تلك الأوليات الضرورية وهي أن لكلّ نقد عند أيّة أمة من الأمم جانبين ، جانب تطبيقي وجانب نظري ، وأن النقد عموماً في عصرنا الحديث (لا أعني النقد العربي) قد استطاع في أغلب الأحيان أن يحفظ التوازن بين هاتين الناحيتين ، فلم

تنشأ نظرية نقدية إلا ووجدت لها في مجـال التطبيق نماذج كثيرة، فهل كانت الحال كذلك في النقد العربي القديم؟ يبدو من النظرة العامة أن الناحية التطبيقية فيه ظلت ضعيفة ، إذ كانت الدراسات النقدية تهتم بالجزئيات ، ولم ينشأ عند النقاد مانسميه اليوم «الدراسة التحليلية » التي تنظر الى الجزئيات من خلال الكلّ، ثم الى الكل ـ في صورة وحدة متكاملة ـ نعم أننا نجد عند عبـد القاهر الجرجاني تحليلاً دقيقاً يومىء الى تـذوق جماليّ عميق، ولكنه تحليل لا يتعدّى الصورة أو الفكرة في بيت أو بيتين ، كذلك اهتم النقاد العرب بجانب من هذه الدراسة التحليلية عند ذلك البحث المضني الذي بذلوه في التفتيش عن المعاني المشتركة بين الشعراء ، في ماسموه قضية «السرقات » . ولكن قضية السرقات في حقيقتها ، تقوم عـلى أسس خاطئة تتجاهل التجربة الانسانية المشتركة والثقافة المشتركة ، والتقليد الشعري المتوارث ولذلك فانها لم تستطع أن تغني الدراسـة التحليلية بالشيء الكثير ، رغم ما بذل فيها من جهود . ثم قد نجد بعض التحليـل في القراءات الدقيقة للشعر ، الا أن تلك القراءات كثيراً ما تصبح في ايثار رواية على أخرى أو تنحاز الى جانب اللغة أو النحو ، فتفقد بذلك قيمتها التحليلية ؛ من هذا كله يمكن أن يقال ان الجانب التطبيقي في النقد القديم لا يستطيع أن يثبت على محلّ النظر الحديث الا لمحات هنا وهناك ، متباعدة متفرقة ، ليس هذا وحسب بل ان ضعف الدراسـة التطبيقية في ذلك النقد قد أضعف من أثر النظريات النقدية في تلك العصور ، اذ جعلها حلقات منقطعة ، الا في أحوال قليلة .

يبقى لدينا من النقد القديم إذن جانبـه النظريّ ؛ وهو جانب خصب غنيّ ، وقبل أن آخذ في النظر إلى هذا الجانب من خلال مفهومات النقد الحديث عليّ أن أقرر أن هذا الفكر النقديّ نشأ في أحضان الموروث الشعريّ ـ بعد أن مرّ على هذا الموروث ما يقارب أربعـة قرون ـ كما نشأ في ظلّ المعطيات الثقافية السائدة في تلك العصور . أما نشأته في أحضـان الموروث الشعريّ فيكفي أن أمثّل عليها بقضية نقدية واحدة هي قضية « الوحدة » في القصيدة . من المعلوم أن القصيدة ـ حسبما تأدت الينا من العصر الجاهلي لا تلتزم موضوعاً واحداً ، وكذلك ظلّت زماناً طويلاً بعد ذلك ، ولم يكن في مقدور الناقد أن يرفض هذا الشكل ، لأنه لا يستطيـع أن يتخيل شكلاً آخر غير أنه ليس في مقدور الناقد كذلك أن يقبـل شكلاً مفككاً ، ولذلك كانت مواجهتـه القصيدة في أول الأمر تسويغاً لهذا الشكل الذي تتعدد فيـه الموضوعات ، وكان هذا التسويغ الذي جاء به ابن قتيبـة ، معتمداً التأثير النفسي في السامعين بابتداء القصيدة بفاتحة غزليـة تملك انتباههم وتستولي على

لفرسهم ، ثم يطالعهم الشاعر وهم في غمرة ذلك الانجذاب بالغرض الاساسي الذي تدور حوله قصيدته . ولا يعدو أن يكون هذا التعليل تسويغاً لتعدد في موضوعات القصيدة الواحدة ، دون إنكار أو رفض لذلك التعدد غير أن النقاد بعد ابن قتيبة لم يقنعوا بهذا التعليل لأنه ضمناً لا ينكر التفكك الشكليّ في القصيدة ، ولهذا نجد الحاتمي في ذروة حماسته لوحدة القصيدة يقول : « فإن القصيدة مثلها مثل خلق الانسان في اتصال بعض اعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحدٌ عن الآخر أو باينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتحيف محاسنه وتعفي معالم جلاله » ، هذه إذن خطوة أخرى – وهي خطوة هامة – بعد ابن قتيبة » ولكن هل حُلّتْ قضية الوحدة في القصيدة على أساس فكرة الحاتمي ؟ لم تحلّ لسببين : أولهما أنها ظلت نظرية لم تجد من يجرّبها في مجال التطبيق ، وثانيها أنها لا تنكر تعدّد الموضوعات ، وانما ألحّت على التناسب فيما بينها ، فاذا جئنا نعرضها على مفهومات الوحدة في النقد الحديث ، وجب علينا أن نحوّر من دلالتها القديمة كي نتقبلها . ذلك أن النقد الحديث يتحدث عن أنواع من الوحدة منها : الوحدة الموضوعية والوحدة الشعورية ووحدة الدوافع النفسية والوحدة العضوية وكلّ هذه الوحدات لا تسمح بتعدد الموضوعات في القصيدة ولكنها تستطيع أن تتقبل « وحدة التناسب والسلامة » التي نادى بها الحاتمي ، في نطاق القصيدة القائمة على موضوع واحد. على أن الحاتمي بعد ذلك كله لم يخطىء في تصوره لمفهوم الوحدة ، لأنه كان يضع مقياساً لقصيدة موجودة في زمانه ، ولتراث يمتد في أعماق الزمن .

ولكن أين الخطأ؟ الخطأ في النقد التطبيقي القديم فيما أعتقد ، فانه لم يحاول أن يكشف عن قيمة هذه النظرية في مجال التطبيق ، كما أنه ليس هناك ناقد ألقى على نفسه هذا السؤال : هل كل قصيدة في القديم متعددة الموضوعات ؟ هل تفتقر القصائد العربية الى الوحدة الشعورية أو وحدة الدوافع النفسية ؟ ولو فعل النقاد ذلك لوجدوا ان الوحدة متوفرة في كثير من تلك القصائد ، بل لوجدوا الوحدة العضوية – وهي من أندر أنواع الوحدات – تتحقق في بعض ما وصلنا من الشعر القديم ، ولكن دارسي ذلك الشعر لم تكن لديهم فكرة عن هذا التصور الكليّ القائم على الدراسة التحليلية ، كما أشرت من قبل .

وأما نشأة الفكر النقدي في ظلّ المعطيات الثقافية السائدة فيكفي أن أشير فيها الى مثلين بارزين هما قدامة بن جعفر « في نقد الشعر » وابن طبا طبا في « عيار الشعر » : إن ربط قدامة بين

الشعر والفضائل الانسانية ومحاولته ردّ الظواهر الشعرية المختلفة إلى مبدأ الظاهرة الواحدة ، واستعارته مصطلحات الصحة المنطقية في الحكم على جودة الشعر ، كل ذلك يشير إلى أنّ قدامة ينطلق في تصوره للشعر من منطلق فلسفي هو حصيلة ثقافته العامة . وإن محاولة ابن طباطبا أن يقيم الشعر على أساس الصدق المطلق في كل ناحية ، ليومىء إلى أن ينطلق من ثقافة كلامية وربما كانت هي زاده الثقافي المتميز وهكذا يمكن أن يقال في كل ناقد صاحب نظرية . كيف يمكن أن نخدم هذا كله نقدنا الحديث ، وقد ابتعدنا عن حيز الفلسفة المتافيزيقية وعلم الكلام ؟ قد أسارع الى القول بأنه لا يخدمنا كثيراً ، ولكن شتان بين أن ننكره جملة وبين أن نعده أمراً طبيعياً سليماً مرهوناً بظروفه ، بل نحن في النقد الحديث نفعل الشيء نفسه : فهناك نقاد معاصرون يتخذون من مفهومات علم النفس منطلقاً لهم في النقد ، وهنالك آخرون يتبنون بعض قواعد علم الاجتماع ، وهكذا ؛

ومعنى هذا أن قدامة أو ابن طباطبا لا يفترق عن الناقد الحديث ، وانما الفرق جرى بين وسائل المعرفة وطبيعة العلوم ، ويظلّ علينا أن نفيد من عمل قدامة أو ابن طباطبا في طبيعة « المنهجية » التي التزمها كلّ منهما في النظر إلى الظاهرة الشعرية ، فتلك حلقة هامة في تاريخ الفكر النقدي ، بل وفي تاريخ الفكر العربي عامة ، سواء أكنا نقبل مقدماتها ونتائجها أو لا نقبلها ؛ وهذه المنهجية تستحق التقدير والانتباه معاً ، فنقادنا اليوم ، وبخاصة في العالم العربي ، أحوج الناس إلى هذه « المنهجية » الدقيقة التي تخلق النشاط في النقد بقيام الصراع والاحتكاك بين المناهج ، كما ترفع النقد نفسه عن مستوى « الهواية » ، ومن طبيعة الأشياء ، بل من طبيعة الفكر الانساني في تطوّره المستمرّ ، أن لا تعيش النظرية إلى الأبد ، فهذه نظرية المحاكاة التي أوجدها أرسطو ، وكانت أطول النظريات النقدية عمراً ، إذ عاش عليها النقد الاوروبي حتى أواخر القرن

الثامن عشر ، وحاول النقاد المتفلسفون في تاريخ النقد الأدبي عند العرب أن يتبنوها — دون أن يفقهوا نماذجها التطبيقية — أقول : هذه النظرية لا تجد اليوم من يوليها اهتماماً كبيراً ، إذ خلفتها نظريات نقدية أخرى .

ومن طبيعة الظروف الثقافية التي عاش فيها النقاد العرب أن وجدوا أنفسهم يثيرون قضايا لا تعلق اليوم باهتمامنا ، كتلك الجهود التي بذلت في الدفاع عن الشعر وأنه نشاط انساني مباح لا يدخل في دائرة المحرمات ، أو الجهود المعاكسة لها ، فتلك قضية رغم خصوصيتها لا تستحق أن يوقف عندها ، وان وجدت لها مشابه في تاريخ النقد عند أمم أخرى ؛ ومن تلك القضايا أيضاً الحديث عن البديهة والارتجال ، اذ أنها قضية تقع خارج ميدان النقد ،ومن تلك القضايا أيضاً الوقفات الدفاعية التي كانت تثور بين نقاد قطرين يتعصب فيها كل فريق لقطره مدافعاً عن تراثه الشعري ، فمثل هذا الدفاع لا يتعلق مباشرة بقضية فنية قدر ما يتعلق برابطة جغرافية .

ما الذي يبقى اذن من نقدنا القديم قابلاً لأن يدرس على ضوء مفهومات النقد الحديث؟ يجب أن نقر أولاً أن « مفهومات النقد الحديث » مصطلح واسع الدلالة في الزمن ، ويشمل فيا يشمله أموراً كثيرة جداً ليست تجري دائماً على اتساق وانسجام ، بل قد تكون مفهومات النقد الحديث متناقضة متضاربة ، ولذلك وفي سبيل تقديم صورة مقاربة بعض الشيء يجب أن نعود دائماً لا إلى النظريات والقضايا التي منيت بالتغير الكلي ، بل الى تلك النظريات والقضايا التي واجهت أشكالاً من التطور ، دون أن تتغير كثيراً في أسسها . ومن تلك القضايا في نقدنا القديم ما كان وليد حدس عابر سريع ، كالذي فعله الجاحظ حين ربط بين الشعر والبيئة ، إذ لا خلاف أن هذه حقيقة لا يتغير أساسها ، ولكن من المؤسف أن الجاحظ لمحها لمحاً ،ولم يتوقف لتحليلها . ومن القضايا التي انبثقت عن حدس خالص إيمان حازم القرطاجني بأن الشعر لابدّ أن يستمد من التجربة ومن معاناة الحياة ، وهي أيضاً خطرة لم يطوّرها حازم ولا من جاءوا بعده ، ومن ذلك أيضاً تلك اللمحات النفسية التي نجدها عند ابن قتيبة وابن شرف القيرواني وغيرهما ، فانها تشير الى محاولة التعمق في دراسة الشعر وتذوقه وفهمه .

ثم هنالك القضايا الكبرى التي تمرّس بها النقد العربي وهي متصلة بالنواحي الفنية مثلما هي متصلة بالقضايا الاجتماعية ، وفي طليعتها ثلاث قضايا لابدّ من أن تدرس معاً وهي قضية اللفظ والمعنى ، والصدق والكذب ، والعلاقة بين الأخلاق والشعر . وقد قام الصراع حول كل واحدة من هذه القضايا ،

على مرّ الزمن،فناس يتصرون للفظ وآخرون للمعنى ، ونقاد يربطون بين الشعر والصدق، ونقاد آخرون يربطون بينه وبين الكذب ، وفئة تفصل فصلاً تاماً بين الأخلاق والشعر، وترى كلاً منها يدور في فلك خاص به ، وفئة متأثرة بموقف أفلاطون في الجمهورية ترى الشعر مفسدة للأخـــلاق ، وتحاول إبعاده أو استبعاد أكثره مخافة تأثيره السيء في تنشئة المواطن الصالـح ، ومن الذاهبين في هذا المذهب مسكويه وابن حزم الاندلسي وابن رشد الحفيد . وقد تطوّرت هذه القضايا في النقد الحديث ، فأصبحت قضية اللفظ والمعنى ، وقضية الصدق والكذب معاً مع شيء من التحوير الضروري في قضيـة الشكل والمضمون ، وشـهد النقـد الحديث تبايناً في وجهات النظر وصراعاً بين أنصار الشكل وأنصار المضمون ، كما شهد ظهور التوفيقيين الذين آمنوا – كما آمن التوفيقيون بين اللفظ والمعنى من قبل – بأن الفصل بينها أمر غير ممكن ؛ أما قضية العلاقة بين الشعر والأخلاق فقد ظلت حتى عهد قريب، تحمل هذا الاسم نفسه ، إلى أن تحوّلت تحت وطأة العقائـديات الجديدة إلى مـا يسمى « مشكلة الالتزام » . وفي مشكلـــة الالتزام أصبحَ الشاعر ذا موقف ، أو رسالة محـددة ، ولم يعد يستبيح لنفسه الفصل بين عقيدته وشعره فاذا وضعنا نقطة « العقيدة » موضع ما كان يسمى « الموقف الخلقي » – على ما بينها من تفاوت – أدركنـا أن قضية الالتزام كانت الحلّ النقدي – إذا تقبلها الشاعر – لمشكلة الانفصام بـــين الشعر والمعتقـد أو الشعر والموقف (وهو موقف كان يعبر عنه في القديم من زاوية دينية أو أخلاقية) .

ان الذين آمنـوا بالرأي الأفلاطوني القديم وهو أن الشعر ضررٌ على الأخلاق قد وجدوا على مر الزمن من يدافـع عن الشعر من الزاوية الأخلاقية نفسهـــا ، وهكذا ايضاً كان حال النقـاد العرب ، فقد وقف كثير منهم الى جانب الشـعر من هـذه الزاوية ، وعبّر ابن طباطبا عن ذلك بقوله ان الشعر يشجع الجبان ويسخي البخيل ، أي ان هؤلاء آمنـــوا بالفائدة العملية التي يقدمهـا الشعر ، وفي نقيض هؤلاء قـــام على مرّ الزمن أيضاً أناس يفصلون بين الشعر والفائدة العملية ، وهم اصحاب مبـدأ الفن للفن ، ومنهم الذين نادوا بأن ليس للشعر غاية سوى المتعة . وقد وجد مبدأ المتعة له أنصـاراً كثيرين بين النقـاد العرب وبخاصة الذين انحازوا منهم بقوة الى الجمـال الشـكليّ ؛ وعندما يقول ابن وكـيع التنيسي ان الشـاعر

مطرب وحسب دونما حاجة به حتى الى معرفة أصول التلحين ، فإن مبدأ « المتعة الفنية » واضح في هذه الصورة التي يوردها ، وعندما يستعمل ابن سعيد الاندلسي مصطلحي « مرقص » و « مطرب » في تحديد الشعر الجميل فانه ـ دون ان يستعمل لفظة « متعة » أو « لذة » ـ يشير الى هزة الاستمتاع التي يجدها المتلقي للشعر ، لا الى الفائدة العملية التي قد يجدها فيه . وهكذا نرى أن الصراع في النقد الحديث حول الحرية والمسؤولية لدى الشاعر ، وحول الفائدة والمتعة في الشعر قد غاب تماماً لدى النقاد في تاريخ النقد الأدبي عند العرب .

ونظراً لأن جانباً من النقد العربي قد نشأ بتأثير من الفلسفة الارسطوطاليسية فان هناك قضية ألحّ عليها ذلك النقد ، وهي التفرقة بين الشعر والخطابة . لقد نقل بعض النقاد هذه القضية برمتها نقلاً غير موفق للمفاضلة بين النظم والنثر جملة ، وتذرع كل فريق في تفضيل ما يؤثره بأسباب خارجة عن طبيعة الفنين ، ولكن التفرقة بين الشعر والخطابة كانت تقوم على مبدأ أرسطو في أن الشعر يقوم على التخييل بينما تعتمد الخطابة على الاقناع ، ومن ثم كان الشعر أقرب الى الايهام أي الى الكذب ، بينما كانت الخطابة أجنح الى جانب الصدق ، وظلت القضية تدور بين النقاد حتى ضللتهم فظن بعضهم أن الكذب المشار اليه هو « الكذب » الأخلاقي ، ولم يستطع أن يخرج من هذه المشكلة الا حازم القرطاجني ، بعد تردد منه وقلب لما قاله أرسطوطاليس، اذ نقل حازم المشكلة نقلاً بارعاً حين ذهب الى أنها خارجة عن طبيعة الشعر جملة وأن الشعر يُسأل فيه عن « التأثير » لا عن الصدق والكذب. وبهذا التحوّل استطاع حازم أن يكون ناقداً حديثاً ، يدرك وظيفة الشعر ادراكاً دقيقاً. ولم تعد هذه القضية أعني التفرقة بين الشعر والخطابة واردة في النقد الحديث ، بل حلّ محلها دراسات دقيقة متعددة لتفرقة بين الشعر والعلم ، ومرة اخرى يقف عنصر « التأثير » الذي ذكره حازم ، معلماً يفرق بين هذين الميدانين. ونلمح عند حازم اصراره الشديد على استبعاد العلم والمصطلح العلمي من دائرة الشعر ــ إلا عند الاضطرار ــ ولكن أياً من النقاد العرب لم يحاول التفرقة بين العلم والشعر ، وسرُّ ذلك يعود الى بواكير الدراسات النقدية وخاصة عند الجاحظ والمعتزلة عامة ، فقد اتخذوا الشعر مصدراً للمعرفة العلمية ، وكانت الظروف تستدعي ذلك، ثم لم يقم بعدهم من يفصل بين الميدانين فصلاً واضحاً .

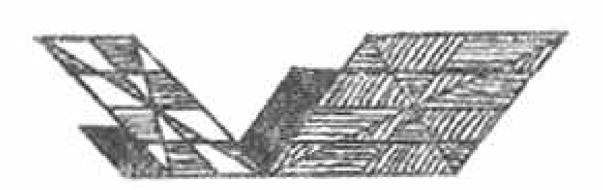
وقد يقال إن المدارس النقدية القديمة في تاريخنا الأدبي نشأت في ظل المثالية الدينية أو المثالية الفلسفية والأخلاقية ،فهل من الممكن أن يكون في مقدورها إبراز دور الواقعية في الأدب والنقد معاً؟والجواب على هذا السؤال توحي به ، لأول وهلة ، طبيعة هذا السؤال نفسه ،فان أكثر النقد تأثر لا بالمثالية الفكرية وحسب ، بل بالعرف المثالي أيضاً ، فكان يطمح إلى أن يرى في المرأة التي يدور حولها الغزل أسمى صور الجمال،وفي الممدوح نموذجاً للانسان الكامل ، وفي الفرس الموصوف نموذجاً للخيل ؛ بل إنه في كل فترة كان يرى في قصائد الفترة السابقة نماذج للقصيدة الجيدة وهكذا ؛ ومثل هذه النظرة المثالية تحول بين النقد وبين تقدير الأدب الواقعي سواء من حيث ألفاظه وأساليبه ، أو من حيث صلته بواقع المجتمع نفسه ، ولكننا لانعدم في ذلك النقد لمحات واقعية ، فحين يقرر ابن الأثير أننا يجب أن نعود إلى لغة الحياة اليومية ونستغل مافيها من تعبيرات وصور حية فانه كان — على الأقل نظرياً — يدعو الى الأخذ بمظهر من مظاهر الواقعية ؛ وحين ينص حازم على أن المعاني التي يجوز للشاعر أن يتطلبها هي المعاني الجمهورية أي التي يشترك في إدراكها أكبر عدد من الناس ، لأنها تتصل بتجاربهم الحسيّة ، فانه كان يدعو — ولو دعوة نظرية أيضاً — لايصال الشعر إلى جمهور كبير ، لا حبسه ضمن أطر التجارب الثقافية

ولكن مثل هذه اللمحات الواقعية قليلة في ذلك التيار النقدي ، ذلك لأنّ المثالية المؤيدة بالدين والفلسفة كانت قوية لايسهل النفاذ من السور المضروب حولها ، إلا بقوة العلم المؤسس على الواقع ، ولم يصبح هذا العلم متاحاً — في صورة مفهومات اجتماعية — إلا حين ظهر ابن خلدون نفسه مثالاً فذّاً على مايمكن أن يحققه علم الاجتماع من إيمان بالواقعية في ميدان النقد ، ولو قارنت بينه وبين قدامة لاتضح لك الفرق جلياً بين فيلسوف ميتافيزيقي النظرة وعالم اجتماعي يستمد أحكامه من الواقع فبينما ذهب قدامة إلى تأسيس منهجه النقدي على قاعدة أخلاقية مثالية ذات تركيب منطقي مستمداً أمثلته من الشعر القديم ، اتجه نظر ابن خلدون — بعد دراسة متبرمة بحال الشعر والنثر إلى الآداب الشعبية في الأقطار العربية المختلفة ،فأقرّها وأورد نماذج منها ، بل ذهب إلى أبعد من ذلك حين قرّر أنه قد أصبح لكل قطر بلاغته الخاصة به . ولو قارناه بحازم — وهو أشد مثالية من سائر النقاد وأقرب عصراً الى ابن خلدون — لوجدنا أن حازماً تجاهل الأزجال والموشحات وهما أكبر مظهر أدبي في عصره ، ليس هذا وحسب ، بل تجاهل اتجاه الشعر نفسه في عصره وعاد يضع قواعد لما ينبغي أن يكون عليه الشعر ، كما بلغ على يدي المتنبي .

ان قضية المثالية والواقعية في النقد قد تحضر الى الأذهان تواً قضية هامة ، لم يحكم

على أي نقد بالتصدي لها سوى النقد الأدبي عند العرب وأعني بها قضية الاعجاز ، فان الخواطر قد تسرع الى عدها عاملا قوياً في اندفاع النقد نحو المثالية ، ولكني لا أرى من تعارض بين قضية الاعجاز والاتجاه الواقعي لو أحسن النقاد ادراك المواقف ذات الصلة الوثيقة بالتصوير الواقعي لنفسيات الناس في القرآن غير أن تهيبهم لذلك ، جعل قضية الاعجاز تزيد من تمسكهم بالمثالية النقدية . لقد استطاعت تلك القضية أن تعمق النظرة التحليلية الى صور المجاز وألوان الاحكام التركيبي وجمال الموسيقى ، وبذلك أتاحت الفرصة لسيادة النقد القائم على أعتبار النواحي الجمالية في النظم أو في الشكل عامة ، ولكنها دون ريب كانت امتحاناً عسيراً للحركة النقدية ومقاييسها ، ذلك لأن الحركة النقدية تتعلق بالشعر ، وهو نشاط انساني ، أما قضية الاعجاز فتمثل شيئاً يرتفع فوق ذلك النشاط بمسافة كبيرة ، وليس من السهل أن يكون للنقد فيه قول فاصل .

ذلك هو ما أراه في النظرة العامة الى القضايا الكبرى في تاريخنا النقدي وصلتها بالنقد الحديث ، ولكن للموضوع جوانبه الأخرى في باب التفصيلات والمصطلح النقدي ، وهذه جوانب تستحق وقفة أخرى .



المعرفة

مجلة ثقافية شهرية

• المراسلات :
باسم رئاسة التحرير
جادة الروضة - دمشق
الجمهورية العربية السورية

• الاشتراك السنوي :
في الجمهورية العربية السورية
١٢ ليرة سورية

• خارج الجمهورية العربية السورية
مايعادل ١٢ ليرة سورية مضافاً
إليها أجور البريد
« العادي أو الجوي »
حسب رغبة المشترك

يرسل الاشتراك حوالة بريدية
أو شيكاً أو يدفع نقداً الى
محاسبة المجلة .

• يتلقى المشترك كتاباً هدية
حسب اختياره من منشورات
وزارة الثقافة والإرشاد القومي

البحرين

ثقافات
العدد رقم 2
1 أبريل 2002

النقد العربي والعولمة

بحث في المرجعيات الثقافية

عبدالله إبراهيم *

-1-

يعتبر النقد أكثر الممارسات الفكرية استجابة للمعايير الثقافية العامة، وهو إن تم يربط نفسه بسياقات ثقافية معينة، وبنصوص أدبية لها صلة مباشرة بتلك السياقات، فإنه سرعان ما يتحوّل إلى جملة من الإجراءات التحليلية المجردة؛ ومع أنه لايمكن عزل النقد عن وظيفته الإجرائية كأداة لتشريح النصوص وتحليلها وتفكيكها، فإن القول بأنه ممارسة علمية يمكن استعمالها كأداة تحليل دون الأخذ بالاعتبار أنواع النصوص وسياقاتها وطبيعة التحليل المراد القيام به، يطعن وظيفة النقد في الصميم، وينتقص من العلاقة الدقيقة والمتفاعلة بينه وبين موضوعه الأدبي.

مهما أفاد من دقة العلوم الصرفة، والعلوم الإنسانية، يظل منطويا على وظيفة تدمج بين المعرفي والأدبي؛ إنه في الوقت الذي يسعى فيه إلى إنتاج معرفة أدبية من نصوص الأدب، يسعى أيضا إلى تفسيرها، وتأويلها، وكشف المزايا الأدبية لها، واستكناه الخصائص الإبداعية التي تنطوي عليها؛ ولهذا فهو يحاور النصوص، ويحاورها، ويستنطقها ويشتق بعض مقولاته وفرضياته منها، وينتج ثقافة على تخومها.

لقد وقع نزاع طويل ومتشعّب ومعقّد بين مناهج الأدب طوال القرن العشرين فيما يخص موقع النقد بالنسبة للأدب والمعرفة العلمية؛ وقد انشطرت الآراء شطرين: أولهما تمثله المقاربات الخارجية للنص التي أدرجت النقد في العملية الأدبية، واعتبرته تنويعا من تنويعاتها؛ وثانيهما تمثله المقاربات الداخلية للنص التي ذهبت إلى اعتباره أداة بحث وتحليل لها استقلالها عن العملية الأدبية، وسعت إلى ربطه بالعلوم، ومحاولة تقليدها في الدقة والصرامة والتشريح؛ ومن الطبيعي أن تتعارض الآراء النقدية فيما بينها على الصورة التي وصفناها، ذلك أن نماذج التفكير العامة التي تتحكم بإنتاج الفكر وصوغه، وبالتأثير في الأدب، هي نماذج في حالة من التحول الدائم الذي لا يستقر أمره، وهي تتدخّل في تحديد نوع الوظائف التي تؤدّيها العلوم الإنسانية؛ وبالنظر إلى تجاور الدوائر المكوّنة للنشاطات المعرفية والأدبية وتداخلها، فإن هيمنة نزعة ما داخل تلك النماذج على نمط التفكير يتبعه الإعلاء من شأن وظيفة لها صلة بها؛ ومن المفيد القول إنه خلال القرن العشرين، ومن خلال المنهج الشكلي الذي ظهر في روسيا، والنقد

* ناقد ومفكر من العراق يعمل حالياً أستاذاً في كلية الإنسانيات في جامعة قطر

الجديد في العالم الأنجلوساكسوني، ثم النقد البنيوي الفرنسي، وبتأثير واضح من اللسانيات، ظهر إلى الوجود الرأي القائل باستقلال النقد عن الأدب، وهو رأي يختلف عن المناهج الاجتماعية والنفسية والانطباعية والتاريخية التي اعتبرت النقد جزءا من الفعالية الأدبية. على أنه لايمكن في هذا السياق تخطّي أمر المناهج التي سعت إلى توظيف معطيات المناهج الخارجية والداخلية في التحليل النقدي كالتفكيك والتأويل ونظرية القراءة والتلقّي، وهي ترى النقد متصلا في آن واحد بدائرتي المعرفة العلمية والأدب.

نشير إلى كل ذلك لنبيّن أن النقد العربي الحديث شهد طوال القرن العشرين نزاعا متصاعدا حول الموضوع، هو في مجمله صدى للنزاعات الفكرية التي شهدتها البيئات النقدية الغربية المنتجة لتلك المناهج. وطالما شغلتْ تلك الأصداء اهتمام نخبة من خيرة المشتغلين في النقد العربي منذ مطلع القرن الماضي إلى وقت متأخر منه. ومازالت أصداء ذلك قائمة إلى الآن، على الرغم من انحسارها في الثقافة الغربية. ونشير إليه أيضا لنبيّن أن القول بعلمية الممارسة النقدية يجعل النقد أداة صالحة للتحليل بمعزل عن المرجعيات التي تحتضنها. وعلى هذا يترتب أمر على غاية من الأهمية، وهو أنه مادام النقد ممارسة عابرة للمرجعيات والسياقات الثقافية، فما حاجتنا إلى تطوير مناهجنا، أو اكتشاف مناهج جديدة؟ يكفينا استعارة المناهج الموجودة في العالم والإفادة منها في التحليل. والواقع أنه ما من خطر يتهدد الممارسة النقدية أكثر من القول إنها مترفعة عن المحاضن الثقافية، وإنها أداة مجردة تستعمل حسب الحاجة، فذلك إنما هو ضرب من المماحكة التي تقع في سوء وصف وظيفة النقد، دون أن تدرك معنى تلك الوظيفة، ولا المهمة الثقافية لها. وهذا الاتجاه من التفكير ينظر إلى الظاهرة الأدبية ككتلة خامدة ليس للنقد وظيفة سوى وصفها وتصنيفها إلى أنظمة محددة. وهو أمر لو صحّ فإنه يلحق ضررا بالغا بالأدب، وليس ذلك على أية حال غير جزء يسير من وظيفة النقد.

أثبتّ هذه الملاحظات، وأنا في سبيلي إلى كشف رهان النقد العربي في ظل العولمة خلال القرن الحادي والعشرين، وإنه لرهان خطير. فليس من المتوقع أن يثبت نسق الأفكار في عالم ستكون شريعته الأولى التحول السريع. ومادمنا ننظر إلى النقد كممارسة فكرية متصلة بأبعاد ثقافية مرتبطة بمرجعيات لها خصوصيات داخل عالم متنوع، فإن حضور البعد الثقافي للممارسة النقدية أو غيابه سيكون فيصلا في ذلك الرهان. وعلى هذا فتحليلنا لهذه القضية سيكون ثقافيا يُعنى بالمرجعيات أكثر من عنايته بالنظريات النقدية. لأننا ننطلق من موقف يرى النقد ممارسة ثقافية-أدبية. ومعالجة الأمر طبقا لهذا المنظور تفرض علينا الأخذ بالاعتبار أمر العولمة كظاهرة ثقافية، تضع نفسها في تحدٍّ يواجه الهويات الثقافية الأصلية المنتشرة في العالم. المكوّن الثقافي للممارسة النقدية من وجهة نظرنا عنصر حاسم في الرهان الذي بدأ يعلن عن نفسه في أفق النقد على مستوى العالم، ومنه الأصداء التي ستصل - إن لم تكن وصلت- إلينا.



لقد لعبت الثقافة دورا حاسما في تثبيت المعايير التفاضلية بين الشعوب، فهي بحسب تعبير «إدوارد سعيد» قادرة بفضل موقعها الرفيع على أن تجيز وتهيمن وتحلّل وتحرّم، وأن تخفض منزلة شيء ما أو ترفع من مقامه، الأمر الذي يعني قدرتها على أن تكون الوسيلة الأساسية لتثبيت التمايز في المجال الذي تعبّر عنه. والحق أن الثقافة استخدمت في الفكر الغربي في تثبيت ضروب من التمايزات بين ما هو غربي وما هو آخر، وبدأت تبنى على ذلك سلسلة من التراتبات الثنائية بين ما للغرب وما لسواه، فأهل الطرف الأول من الثنائية هم الأصل وهم أصحاب المكانة الرفيعة، أما أهل الطرف الثاني فهم الشواذ التابعون وأهل المكانة الدنيا. وماكان لأحد أن يفلت من التأثر بهذا التمايز. فقد كان ينظر إلى الثقافة الأوربية على أنها المعيار المناسب للتفريق بين ما للغرب ولما سواه، وبين

مَنْ هـم مـن الجنس الأعـلـى ومَنْ هـم مـن الجنس الأدنى، ولم يبق ذلك أسير الأفكار المجرّدة، إنما شمل علوم اللغة والتاريخ والأعراق والفلسفة والأنثربولوجيا وحتى عـلـم الأحـيـاء، وكـلـهـا وظّفت في إبـراز هـذا التمايز(١)، فالثقافة وسيلة خطرة وفعالة لأنها الأكثر من غيرهـا قـدرة عـلـى تـثـبيت التصورات والـرؤى وترسيخ المرجعيات الفكرية التي تصدر عنها المواقف، إلى ذلك قـدرتـهـا عـلـى اختراق الحواجز واجـتـيـاز الموانع، وبتوظيف وسائل الاتصال الحديثة أصبح من الصعب الحديث عن ثقافات غير قابلة للاختراق، فالثقافة المعاصرة بوجوهها الإعلامية والإعلانية والفكرية والعلمية أصبحت عابرة للقارات، وهذا التطور يؤدي إلى نتيجتين محتملتين: إما ذوبان الهويات الثقافية الأصلية إذا لم تتشبع بالخصائص الشعورية والذهنية والتاريخية. وتكون - في الوقت نفسه - قادرة على تجديد نفسها أو الانكفاء على الذات بسبب هيمنة الثقافات الأجنبية، وفي هاتين الحالتين تتعرّض الثقافات لخطر الانقراض أو الاحتماء بمفاهيم الماضي والانحباس في أسوار الحقائق الكبرى، وإنتاج صور متخيّلة عن عصور الثقافة الأولى كمعادل موضوعي لحالة الخوف من الثقافات الأخرى، وهكذا تواجه الثقافات الأصلية تحدّيين في آن واحد: الذوبان أو الجمود، وهو أمر يعطّل من قدرة تلك الثقافات على الوفاء بوعودها كأنظمة رمزية تحتضن شؤون التفكير والتعبير.

في مشروع قدمه « ستيفن داهل » إلى الجامعة الأوربية في منتصف عام ١٩٩٨ بعنوان (**الاتصالات والتحول الثقافي: التنوع الثقافي، العولمة، والتقارب الثقافي**) انتهى إلى تقرير النتيجة الآتية: إن الثقافات قد تقاربت فيما بينها إلى حد كبير، فقضلا عن البعد الرمزي المميّز للثقافة التقليدية، فثمة في الوقت نفسه بعد رمزي عالمي لكل ثقافة، وهذا الأمر هو الذي جعل الثقافات الإنسانية تتضمن كثيرا من أوجه التماثل، وفي ظل سيادة ثقافة عالمية، فإن الاهتمام ينشط أيضا بالثقافات المحلية، إن الثقافات تتمازج، وتنشأ هويات ثقافية جديدة، وتتشكّل مجتمعات حقيقية أو متخيلة، ثم تنحل، ومع ذلك فإن الثقافات الأصلية مازالت هي التي تحدد معالم الثقافات الجديدة، ما انفكت تلك الثقافات تستأثر بالأهمية، ولم نصل بعد إلى الثقافة العالمية، واختفاء جانب من الثقافات المحلية لايعني تلاشيها كما يذهب كثيرون إلى ذلك، فالثقافة هي أكثر من مجرد ما يظهر للعيان، إنها أعمق من ذلك بكثير، فالثقافات تتمازج لكنها لا تتلاشى(٢).

يبدو تفسير « داهل » لأوضاع الثقافات في ظل العولمة كثير التفاؤل، والحق إن تعارض الأنساق واصطدامها يلحق ضرراً بالغا بالثقافات الأصلية، وقد يفضي إلى انهيارها، وتصح فرضية « داهل » حين يكون التبادل متكافئا بين الثقافات، لكن ماذا يحصل في حالة غياب التكافؤ؟ ولنتتبع ذلك في الثقافة العربية التي يكشف لنا تاريخها الحديث وضعا يماثل أوضاع كثير من المجتمعات التقليدية. إذ لايمكن الكلام عن تبادل ثقافي مع الغرب - إلا على سبيل التمحّل - فواقع الحال أن التبادل الثقافي مع الغرب بالنسبة للثقافة العربية شأنه شأن أي تبادل آخر يُختزل إلى تدفّق من جانب الغرب فقط، فثقافتنا تتلقّى منشّطات يومية تصل إليها بشكل مناهج أو مفاهيم أو رؤى أو أفكار أو فرضيات وحتى نتائج، ومعلوم أن كل تلك المنشّطات ظهرت تدريجيا في إطار ثقافي - سياسي معيّن فأصبحت جزءا من أنساق ثقافية مشروطة ببعدها التاريخي، فحينما يصار إلى الأخذ بها لمعالجة ظاهرة ما، فهذا يعني إقحاما لأنساق ثقافية في شبكة من الأنساق المختلفة، وهنا لا تُفحص فقط الشروط التي تمنح تلك الأنساق فاعليتها، إنما يؤدي ذلك إلى تدمير الأنساق الثقافية الأصلية، فالأولى تجرّد من محاضنها والثانية تنهار لأنها تُستبعد وتحل محلها أنساق أخرى، إن الحديث عن التبادل الثقافي غير المتكافئ لا يعتبر موضوعا صعبا، إنما من وجهة نظرنا يعتبر خاطئا، فالأمر إنما هو « استعارة » أنساق ثقافية بهدف معالجة مشكلات استبعدت أنساقها الأصلية، ولا يخفى أن لذلك أسبابه التاريخية والاجتماعية

والسياسية: فمن جهة أولى تمكّن «الآخر» من بلورة منظومة ثقافية ذات بعد علمي وفلسفي اتصفت بكفاءة ظاهرة، منظومة تمركزت حول نفسها، وأنتجت أيديولوجيا محددة حول خصوصيتها العرقية والدينية والفكرية، وهذه الأيديولوجيا اختزلت «الآخر» إلى مكوّن هامشي ليندرج بمرور الزمن في علاقة تبعية مع الغرب ومنظومته الثقافية[3]. وبالمقابل لم تطوّر الثقافة العربية منظومة فروض خاصة بها في العصر الحديث، وإنما اخترقتها ثقافة «الآخر» ومزقت نسيجها الداخلي[4]. فلم يكن ثمة تداخل فعّال بين الثقافتين، إنما وقع نوع من «التهجين» المنقوص إذ انهار كثير من مكونات تلك الثقافة، واستبدلت بها انساق أخرى، وهذا «التهجين الثقافي المشوّه» لم يكن كذلك إلاّ لأنه لم يستند إلى علاقات متكافئة وسوية، بل كان مجرد «استعارة» من «الآخر». وظل هذا المبدأ قائما في أشد مناحي الفكر أهمية كالمناهج والمفاهيم والفرضيات، وأفضى ذلك إلى تفريغ الأنساق من مضامينها وشحنها بمعان مختلفة. وبدأت أكثر القضايا خطورة وحساسية تعالج على هامش قضايا الفكر الغربي. وبالإجمال كان ذلك «التهجين» قد نشأ في ظل غياب كامل لـ «الحوار المعرفي». وكلما مضى الزمن تفاقمت الصعاب، فأصبح كل تغيير يحتاج إلى آلة خارجية، بما في ذلك قضية التحديث المنهجي. وهذا يكشف أن الثقافة العربية شأنها شأن كل ثقافة في هذه الحالة، لم تتحول إلى منشط يغذّي الثقافة العربية بالأسئلة الجديدة، إنما أدرجتها في سياق التبعية، ثم الذوبان، واعتصم جانب منها بذاته تحت وهم الخصوصية المطلقة والمقاومة، وفي ظل العولمة سيتفاقم الأمران.

-2-

يتصل النقد العربي الحديث بوصفه ممارسة فكرية بنسقين ثقافيين يبدوان متعارضين أول وهلة، الأول: النسق الخاص بالثقافة القومية التي تحتضن الأدب العربي، والثاني: النسق الثقافي العالمي، باعتبار أن النقد ممارسة تعنى بالمشترك الفني والدلالي للنصوص الأدبية كائنا ما كانت هوياتها الثقافية. وقد يكشف ذلك نوعا من التعارض بين النسق المحلي والنسق العالمي، إذا وضعنا الخاص بمفهومه الضيق مقابل العام بمفهومه الشامل، والواقع فإنهما دائرتان متداخلتان يصعب القول بشرع إنهما متعارضتان إلاّ إذا افترضنا تضاد النسقين المذكورين: فالدائرة الأولى تضفي على الأدب ملامحه الخاصة المتصلة بمرجعية وسياق ثقافي محددي الملامح، فيما تغذّي الثانية الأدب بالبعد الإنساني الشامل.

وهذا أمر يقول به كل من يدرك حاجة الثقافات والمعارف والآداب إلى التفاعل فيما بينها، بيد أن الحالة الراهنة للنقد العربي تدفع بنتيجة تتمرّد على هذا الوصف، فتكاد تقع قطيعة مجازية بين الأدب والممارسة النقدية.

فالنقد العربي الحديث انفصل بدرجة ما عن السياق الثقافي الذي احتضن الأدب، واستعار كثيرا من مرجعياته من بيئات الثقافة الغربية. وبُذل جهد كبير في تكييف ذلك النقد لفروض نقدية أنتجتها ثقافات أخرى، فبدا في تياراته الكبرى وكأنه يسعى إلى تطبيق مقولات تلك المناهج على الأدب العربي، دون النظر إلى أن تلك التيارات أنتجتها سياقات لها خصوصياتها. وتكشف تجربة (التحديث المنهجي في النقد العربي) توازيا بين أدب له سياق خاص، ونقد مستعار من سياق آخر. ومن الصعب إلاّ في حدود ضيقة القول بأن تفاعلا حقيقيا وقع بين الاثنين، وهذه هي إشكالية المنهج في النقد العربي الحديث[5]. وهي إشكالية ظلت تتفاقم مع الزمن لأن الثقافة العربية الحديثة لم تعن بطرح أسئلة مشتقّة من سياقها ومرجعياتها. ومن الطبيعي أن يُضرب ذلك النقد في الصميم، فيروح يستعير من غيره، دون أن يتمكن من إنتاج رؤية متّصلة به من جانب ومتفاعلة مع حركة النقد في العالم من جانب آخر. إن هذه الخلفية التي يستند إليها النقد العربي ضرورية جدا، لأنها تكشف الآفاق التي تحدد

حركته في المستقبل في ظل العولمة التي تغري بالاستعارة من كل شئ أكثر مما تغري بأي شئ آخر. فحركتها الشاملة والسريعة تضع تحت تصرّف (المستهلك) كل ما يريد في لمح البصر، إنها تسعى إلى صوغ العالم على وفق معايير جديدة، وذلك سيحول دون التفكير الجدي بالاهتمام بالخصوصيات الثقافية، وهذه الحالة يمكن أن تعمّق أزمة النقد العربي بدل أن تحل مشكلته. إذ من الصعب أن ينصرف أحد إلى قضية إنتاج الأفكار في وضع عالمي صار فيه عرض الأفكار وتسويقها ميسورا، وله فلسفة خاصة ذات نكهة استهلاكية، لاشك في أن الصعاب المستقبلية ستكون أكبر بكثير من تلك التي واجهت النقد العربي الحديث من قبل، إلى ذلك فإن العولمة تضع الناقد في المجتمع التقليدي بين خيارين كلاهما مرّ: إما أن يعيد إنتاج معرفة نقدية تقليدية بوسائل حديثة وفرتها له (الانفوميديا) أو أنه يتخطى أساسا تلك المعرفة، ويدرج نفسه في النسق الاستهلاكي لمعرفة نقدية ينتجها غيره، ويستفيد هو منها، باعتبار أن النقد بالنسبة له ممارسة معرفية عابرة للثقافات واللغات والمرجعيات، وقد لا يدرك أن المعرفة التي يستعيرها لها مرجعياتها، وأنها انبثت من تضاعيف سياق ثقافي معين، وأنها ليست متعالية كما يتوهم، وإذا صح كل ذلك فسيكون مستقبل النقد العربي مرهونا بين الانكفاء على الذات في نوع من الاعتصام بالنفس، وإعادة إنتاج أفكار قديمة بحجة الحفاظ على الخصوصية الثابتة، أو الاندراج في تيار العولمة الذي يقدّم له كل شئ بسرعة بالغة، وكل ذلك سيعمّق من إشكالية النقد التي ظهرت خلال القرن العشرين.

-3-

ظهرت العولمة وكأنها تُسقط على تاريخ المجتمعات الإنسانية شروطا جديدة لتغيير مساره التقليدي، بحيث يتمركز حول جملة من القيم والرؤى المحددة، إنها ترفع شعار توحيد القيم والتصورات والرؤى والغايات والأهداف بديلا عن التمزّق والتشتت والفرقة وتقاطع الأنساق الثقافية. ولكن العولمة في دعواها هذه إنما تختزل العالم إلى مفهوم، وتتخطّى حقيقته باعتباره تشكيلا متنوعا من القوى والإرادات والانتماءات والثقافات والتطلّعات. لأن توحيدا لا يقرّ بالتنوع سيؤدي إلى توتّر يفجّر نزعات التعصّب المغلقة، وعودة إلى إحياء الخصوصيات الضيقة التي تتغذّى من مرجعيّات عرقية ودينية مغلقة، وذلك يقود إلى الارتماء في سجن الهويات الثابتة، فالتاريخ البشري لعوب في تحولاته، فكل رغبة بالتعميم والشمول قد تفضي إلى التضييق المبالغ فيه. وبإزاء العولمة الداعية إلى ضغط المجتمعات في إطار واحد، تنشأ رغبات احتجاجية مضادة ترفض الامتثال لعملية الدمج التي تنزع عن المجتمعات خصوصياتها الثقافية من لغة ودين وبنية اجتماعية ونفسية وأخلاقية، ويقود مسار التنازع إلى تعارض بين القيم ذاتها إذ من الصعب الاحتكام إلى مبدأ التفاضل والتراتب حينما يكون الأمر متعلقا بالبطانة الشعورية والثقافية للمجتمعات؛ لأنها نسبية، وتتحدد أهميتها من نوع العلاقة التي يقيمها الإنسان الذي ينتمي إليها، والعولمة تتجاوز هذه الخصوصيات وبها تستبدل قيما تدّعي أنها عالمية، إن القول بعالمية القيم التي تبشّر بها العولمة مضلل وفيه كثير من مجانبة الحقيقة، لأن القيم التي تريد العولمة تسويقها إنما هي القيم الغربية التي تبلورت ضمن المحضن الغربي خلال القرون الثلاثة الأخيرة. إنها ذات القيم التي نشرتها المركزية الغربية وطبعتها بطابعها، وإذا كانت تلك القيم قد تشكّلت في بيئتها الغربية في ظل شروط تاريخية معينة، فإن نزعة التمركز الغربي عملت على تعميمها لتصبح كونية، وكانت التجربة الاستعمارية قد أسهمت في إشاعة تلك القيم على مستوى العالم، لكن العولمة تجاوزت الأسلوب التقليدي فصاغت جملة من القوانين والضوابط الملزمة التي بها يصبح الأخذ بتلك القيم إجباريا، ووظّفت التقدّم الكبير الذي بلغته الاتصالات من أجل إشاعة هذه القيم كمرحلة أولى قبل فرضها قانونيا

على العالم. لقد بدأت وسائط الاتصال والإعلام تصوغ وعي الشعوب صوغاً يرمي إلى تقبّل نسق القيم الغربية [٦] . وفي خطوة لاحقة سيصار إلى تشريع المعايير اللازمة لتطبيق ذلك، وقد بدأت فعلياً تطبق تشريعات ملزمة تهدف إلى ذلك في بعض المجالات الاقتصادية والسياسية مثل الدور الذي تمارسه منظمة التجارة العالمية، وذلك سيفضي إلى استبعاد كثير من التشكيلات الثقافية والقيمية الأصلية. على أن الأمر الأكثر أهمية هو أن بعض المجتمعات بدأت تعبر عن ردة فعلها تجاه ذلك بصوغ مشاريع ثقافية مشتقة من السياق الثقافي الخاص بها، وهي تسعى إلى استلهام صور الماضي كمقاومة رمزية. فتفرض قيم غربية ينتج ردود فعل مضادة، وأحياناً يوقد شرارة التفرّد الأعمى، لأن هيمنة نموذج ثقافي واحد كما تسعى العولمة إلى ذلك لا يؤدي إلى حل المشكلات الخاصة بالهوية والانتماء، إنما قد يؤدي على العكس إلى ظهور أيدلوجيات تضخ مفاهيم جديدة حول نقاء الأصل وصفاء الهوية. إلى ذلك فإن محاكاة النموذج الغربي ستقود إلى سلسلة لانهائية من التقليد المفتعل الذي تتقاطع فيه التصورات، وهو يتعارض مع القيم الموروثة التي ستُبعث على أنها نظم معنوية تُستثمر لتأجيج التعصّب العرقي والديني والثقافي. وستؤدي العولمة إلى تراتب جديد أكثر من السابق :لأنها تنمّي فكرة الولاء للآخر، وهيمنة الفكر الامتثالي، واختزال الذات إلى عنصر هامشي، واستبعاد المكونات القابلة للتطوّر، وتفجّر الحراك الاجتماعي بطريقة فوضوية. وكل ذلك سيقود إلى انهيارات متعاقبة في الأنساق الثقافية الأصلية [٧].

تشطر العولمة العالم إلى شطرين، وتعمّق بينهما التناقض: عالم تمثله المجتمعات التقليدية، وتقوم العولمة بوضع التقنيات الحديثة والاتصالات تحت تصرفه، فيقوم من خلالها بإعادة إنتاج الأفكار التقليدية الموروثة دون أن يتمكن من الانخراط في تحديث نفسه على مستوى إنتاج المعرفة العلمية - العقلية التي يشترطها كل تحديث مهما كانت سياقاته الثقافية، وعالم آخر أنجز رهان الحداثة وهضمها، وتمثله المجتمعات الحديثة، وفيه تقوم العولمة بتحديث المعرفة وتجديدها بشكل مطّرد. وثمة فرق كبير بين إعادة إنتاج معرفة تقليدية بوسائل حديثة، وإنتاج معرفة جديدة بوسائل حديثة. فذلك سيفضي إلى أن المجتمعات التقليدية ستنطوي على نفسها وتُشغل ببعث الأفكار الموروثة الخاصة بها والتي حجزتها ضمن نسق اجتماعي - ثقافي شبه مغلق، إنها ستكون بعيدة عن إنتاج المعرفة المطلوبة من أجل التحديث. وفي الوقت نفسه ستستأنف المجتمعات الحديثة تطوير المعرفة من آخر نقطة وصلت إليها.

وحسب التحليل المعرفي سترتمي المجتمعات التقليدية في أحضان الماضي وتجعله هدفاً لها، فيما سيكون المستقبل هو هدف المجتمعات الحديثة. وحتى تلك الوسائط التقنية التي ستضعها العولمة تحت تصرف الجميع ستستخدم في المجتمعات التقليدية لبعث الفكر التقليدي ونشره كما بدأت تظهر إلى العيان بوادر ذلك، ومن ذلك أن الشكل الديمقراطي والتعددي في الحياة السياسية -وهو من منجزات الحداثة - بدأ يستخدم في إشاعة الأفكار والميول المذهبية والطائفية والعرقية والعشائرية والثقافية الضيقة ونشرها، في تعارض واضح مع أهداف الديمقراطية الداعية إلى تأسيس مجتمعات اندماجية، تحترم المؤسسات، وتصبو إلى المجتمع المدني. وكما يلاحظ فإن شبكة الاتصالات الحديثة قد وضعت تحت تصرف الجميع إمكانية إنشاء منابر تبشر بالانتماءات الطائفية المغلقة التي يسود فيها الرأي المطلق، ونزعة تكفير الآخر، وذلك في محاولة لتشكيل صورة ثابتة وضيقة الأفق عن الماضي. ومن الواضح أن ثورة (الانفوميديا) التي هي الآن أبرز ما تمخضت عنه العولمة ستلبي النزوات الفردية - الرغبوية المتصلة بميول شخصية ضيقة، وانتماءات مغلقة، ومن خلالها يسهل التلاعب بالرأي العام عبر إنتاج أيديولوجيا عدائية ضد المعرفة العلمية - العقلية. فكل ما يتعارض مع النسق الثقافي



والاجتماعي التقليدي سيكون موضوعا للشبهة والخوف والرفض والاتهام. وبالمقابل ستمكّن العولمة المجتمعات الحديثة من تجاهل آمال وتطلعات المجتمعات التقليدية العالقة بين مفاهيم ضيقة غير قادرة على تفسير لا أوضاعها ولا أوضاع المجتمعات الحديثة. فمجتمعات النخبة قد تخطت التاريخ بمفهومه القديم، وغادرته إلى غير رجعة كما يرى «فوكوياما» فيما لم تزل المجتمعات التقليدية عالقة فيه أو بمعنى أدق في فهم ضيق له، فهم ضيق للدين والعرق والتفاوت الطبقي والعجز عن المشاركة. فيما غادرت المجتمعات الغربية الحديثة كل ذلك فوصلت نهاية التاريخ[٨].

لن يعاد تشكيل العالم على نحو جديد كما تعد العولمة بذلك إلاّ من ناحية زيادة انكفاء المجتمعات التقليدية على نفسها، وإنتاج مأثوراتها لتمرّز بها مفهوما معينا للهوية. وبالمقابل تعميق وتوسيع سيطرة المجتمعات الحديثة وتجديد معرفتها. تعمق العولمة تصورات متناقضة عن النفس والتاريخ والهوية، وتسهم في ظهور معارف متعارضة ولن يتحقق رهانها في تخطّي الاختلافات وإعادة توحيد المجتمعات الإنسانية. وفي هذا السياق يؤكد «برتران بادي» أن ادعاء العولمة بتشكيل عالم تتوحد فيه المفاهيم والقيم والأهداف يتضمن مغالطة، لأنه في إطار فرضية التقارب التي تقول بها العولمة تكمن سلسلة من ضروب التنافر وعدم الانسجام التي تقوض تلك الفرضية. فالحث على استيراد نماذج غربية من قبل المجتمعات التقليدية يفضح عدم اتساق تلك النماذج مع نسق القيم الأصلية في تلك المجتمعات، هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن تحريض تلك المجتمعات على التكيّف مع القيم الغربية، يجدد الآمال بردود فعل خطيرة وغير محسوبة. إلى ذلك فإن التعجيل بتوحيد العالم حسب دعوى العولمة يقود إلى ظهور نزعات التفرّد، والتأكيد على وجود نظام واحد جديد يكون مسؤولا عن السلطة، يعني فتح الأفق على مزيد من المنازعة وتفاقم الصراع. وحين تسعى العولمة إلى وضع نهاية للتاريخ فإنها تمنحه فجأة معاني متعددة ومتناقضة. فعدم توافق النموذج مع المجتمعات التقليدية لا ينتظر منه حل المشكلات المتوطّنة فيها، بل إن محاكاة ذلك النموذج قد فشلت في جميع المجالات التي ظهرت فيها المحاكاة. ما حصل هو تعميق مفهوم المحاكاة نفسها فالنخب الثقافية والسياسية والاقتصادية مضت في اقتباس النماذج الغربية في أكثر من مجال، حتى ولو أبدت ظاهريا نوعا من الاستنكار. فالعولمة راحت تعمّق التناقضات، وذلك قاد إلى نتيجة واضحة، وهي: إن المجتمعات غير الغربية وجدت نفسها على الدوام ممزقة وحائرة بين منهج التكيّف ومنهج الابتكار. فالعولمة في ضوء كل هذا جددت بناء فكرة التبعية في كثير من مجالات الحياة[٩].

النتيجة المترتبة على ذلك هي أن مفهوم التبعية الثقافية استند إلى مفهوم محدد للمحاكاة عمّق الروح الامتثالية. فظهر ازدواج خطير، هو إفراز حالة التمزق التي أشرنا إليها. ففيما أعتبر هدف العولمة إنجاز اندماج كلي للعالم، فإن ذلك الهدف ظل مجرد إطار عام لا يقدم حلولا عملية، وهذا هو الذي دفع إلى «صحوة الثقافات الطرفية» التي وجدت نفسها تقف في مواجهة هيمنة ثقافة المركز. وكلما ازداد التناقض تعمّق الخلاف بحيث أن مفهوم الهوية قد انغلق على نفسه عند بعض الثقافات القائلة بالخصوصية المطلقة والجوهر الثابت. فأعيد في ضوء هذه التحديات تشكيل الخصوصيات الثقافية(= العرقية والدينية والفكرية) بما يوافق ضربا انكفائيا من الأيدلوجيا. يضاف إلى كل هذا فالتبعية أدت إلى تعارض واضح بين الإستراتيجيات المشتملة على: نشر ثقافة الخاصة من أجل هيمنة النخبة على الأخرين بصورة أفضل، وبذلك تصطنع خصوصية معبرة عن هدف عالمي، وبمقابل هذا يتم استيراد عناصر من الثقافة المهيمنة للتزوّد بوسائل مؤثرة لمجتمعات هي في الأصل غريبة عن تلك الثقافة، واللجوء في الوقت نفسه للهوية وتوظيفها لصالح استراتيجية خاصة بالمنازعات الوطنية والدولية معا، بحيث دخلت هذه الممارسة في

صلب العمل السياسي. وهذا سيكشف أن مفهوم الهوية غير ثابت، ومكوناتها غير مطلقة، فهي متحركة ومتعددة، تتغيّر على وفق المقتضيات والأحوال وحسب حاجة الفاعلين الاجتماعيين» ولا يخفى انه خلف هذه التناقضات يكمن صراع عميق بين أنساق ثقافية مختلفة، انساق متجددة المعاني تتشكّل طبقا للتطلّعات المختلفة، سواء أكانت تلك التطلّعات خاصة بالقائلين بالخصوصية أو بالعالمية[20].

يحسن أن نردف هذه الخلاصة التي انتهى إليها «برتران بادي» بما خلص إليه «سيرج لاتوش» الذي يؤكد بأن التمعّن العميق في الثقافة الإنسانية لا يظهر وجود ثقافات كونية حقيقية محتكرة فقط من قبل ثقافة معينة، حتى ولو كانت تلك الثقافة هي الثقافة الغربية. فكونية القيم، واعتبارها نماذج فوق تاريخية وفوق وجودية إنما هي وهم يماثل أفكار أفلاطون، واعتراض الثقافة الغربية على أنساق ثقافية أخرى في العالم لا يتصل أساسا بموضوع سيادة القيم الكونية، إنما هو متصل بالمصالح الغربية التي تبشر بثقافة من طرز خاصة تخدم أهدافها. وبما أن معاني الأنساق الثقافية مختلفة، فمن الطبيعي أن يظهر عدم قبول للثقافة الغربية التي لها حيثياتها الخاصة بها، وعليه ينبغي على الغرب قبل أن يحقق العولمة الموعودة- كما يقول لاتوش- أن يسأل عن: همجية حضارتنا، بل وحتى تعصبها في نظر الآخرين. فهنالك أشياء عديدة في أخلاقنا وعاداتنا تبدو شنيعة ووحشية في نظر المجتمعات غير الغربية، وإذا كانت هذه المجتمعات قد سمحت بها أخيرا، فإن ذلك عائد إلى أنه لم يكن لديها خيار آخر، ولم تستطع منع ممارسات شائعة عندنا مثلما استطعنا نحن منع الممارسات التي تبدو لنا غير محتملة لديهم[21].

وهكذا فإن الشروط التي تتم في ضوئها عملية تسويق العولمة تكشف عمق التناقض بين السياقات الثقافية- وكما يؤكد «إدوارد هيرمان» فإن العولمة عملية نشطة ومزدوجة من التوسع العابر للحدود ومن الترابط الاقتصادي.وهي أيدلوجيا وظيفتها القضاء بلا رحمة على أية مقاومة تتصدى لها، إلى درجة لايمكن إيقاف عجلتها» إنها طاغوت غير ديمقراطي يبني نفسه من خلال الأنظمة الديمقراطية[22].

-4-

تتحكم هذه الشبكة المتداخلة من المؤثرات الثقافية بواقع النقد العربي الحديث، وستظل تهيمن عليه لمدة طويلة في المستقبل- فليس له القدرة على منع هذه الموجهات التي تحدد مجال تطوره، لأنها مرجعيات تتدخل في صوغ نسيجه الداخلي- ومادام أمره يترتب في أطر تلك الموجهات، فأن عصر العولمة سيزيد من الخلط في المقدمات النظرية له، وجهاز المفاهيم، وطرائق التحليل، وربما الغايات والأهداف التي يتوخاها» وقد يتخطّى بعض هذه الصعاب إذا التفت إلى أهمية السياقات الثقافية له وللنصوص الأدبية التي يعالجها، وإذا طوّر نفسه ليكون نقدا معرفيا يُشغل بالشأن الثقافي دون أن يهمل الأدبي» لايمكن للنقد العربي الحديث أن يجدد نفسه، ويتوفّر على خصوصيته التي لا تتعارض مع تطور المعرفة النقدية العالمية، إلا حين يأخذ بالاعتبار أمر السياقات العامة التي تترتب فيها شؤون الأدب العربي، وانتقل من معالجات تقنيّة ضيقة وجزئية إلى ممارسات معرفية تضع في اعتبارها أهمية السياق الثقافي للظاهرة الأدبية، وهو أمر يضفي مسؤولية على النقد كممارسة فكرية لا تنظر إلى نفسها على أنها جملة من القواعد والمعايير الثابتة والضيقة بل كفعل متحوّل يستبطن الظاهرة الأدبية ويحللها من نواحي الأسلوب والبناء والدلالة، والخلفيات الثقافية المتصلة بها، دون أن ينقطع عن مجمل حركة التحديث في ميدان النقد» إذ كلما التفت النقد إلى أهمية العلاقة بين النص والسياق الثقافي الذي يُنتج فيه، والارتفاع بالنقد من كونه تقنية تنظيم إلى كونه أداة تحليل، فإنه يمكن أن يكون مفيدا في عصر العولمة» ■

الهوامش

١. إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد ، ترجمة عبد الكريم محفوظ، مجلة الآداب الأجنبية،دمشق، ع١٠١-١٠٢، ٢٠٠٠ص١٢ وما بعدها.

٢. ستيفن داهل،الاتصالات و التحول الثقافي،مشروع مقدم الى الجامعة الأوربية في برشلونة، حزيران ١٩٩٨- (باللغة الإنجليزية عبر شبكة الانترنيت).

٣. لكشف ملابسات التمركز الغربي يراجع : عبدالله إبراهيم ، المركزية الغربية،إشكالية التكون والتمركز حول الذات، بيروت ، المركز الثقافي العربي،١٩٩٧.

٤. لمعرفة تفاصيل ذلك يراجع : عبدالله إبراهيم ، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، بيروت ، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩.

٥. عبدالله إبراهيم، المتخيل السردي، بيروت ، المركز الثقافي العربي،١٩٩٠ص٥ وانظر : الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ص٥٢-٥٤.

٦. لكشف ذلك يراجع: فرانك كيلش، ثورة الانفوميديا، ترجمة حسام الدين زكريا الكويت، عالم المعرفة ، ٢٠٠٠.

٧. الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ص٩.

٨. فرنسيس فوكوياما ، نهاية التاريخ، ترجمة حسين الشيخ، بيروت، دار العلوم العربية ،١٩٩٣ص ٢٧٨-٢٧٩.

٩. برتران بادي، الدولة المستوردة، تغريب النظام السياسي، ترجمة لطيف فرج، القاهرة ، دار العالم الثالث،١٩٩٦ ص٦-٧.

١٠. الدولة المستوردة،ص٢٨٠.

١١. سيرج لاتوش، تغريب العالم ، ترجمة هاشم صالح،الدار البيضاء، المؤسسة العربية للنشر والإبداع، ١٩٩٢ص ١٨٦.

١٢. إدوارد هيرمان ، تهديد العولمة، نيسان ١٩٩٩ (باللغة الإنجليزية عبر شبكة الانترنيت).



الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 176
1 نوفمبر 1980



بقلم: جمال بدران حسن

ان ما وصلنا اليه — في نقد آدابنا العربية — من مستويات متفاوتة ، واتجاهات متباعدة — ولا أقول متعارضة .. يجعلنا نتساءل .. أهــذه الحال ظاهرة صحية تشجع أهل النقد على التمادي فيها ؟ كما تحتم علينا البحث عن عوامل بلوغ هذه المستويات وأسبابها .

كما أن ما نستمده بصائرنا من قراءات .. لشتى ألوان أدبنا المعاصر في شتى أنحاء الوطن العربي .. يجعلنا أمام قضية ملحة ، أقصد قضية البحث عن ميزان عربي يصلح لتقويم هذا الابداع العربي المتجــدد ..

ميزان أو مجهر نخبع تحته أدق ما صدر ، فتتضح معالم بنائه ، ونعلم ـ من ثم ـ قدر اتساق نسيجه ، ومكامن الحسن والقبح فيه ، ودرجات التوازن بين انطلاقه والتزامه .. الى غير ذلك من جوانب النقد الفني للموضوع .. مضمونا وشكلا على السواء .

وربما ترجع بنا الذاكرة الى اواخر القرن الماضي .. عندما عاد الرواد الاول من مبعوثينا الى اوروبا ، مشحونين بمدارس النقد ومذاهبه .. حيث كانت الكلاسية والرومانسية تتصدرا اتجاهاته .. فاطلقوا أحكاما قاطعة مانعة على ما لدينا من نتاج .. فالشعر الجاهلي كلاسي ، والشعر العباسي رومانسي .

وتمادوا في الاتيان بقوالب النقد الافرنجي ليصبوها على اعمال موجودة بالفعل !! فجعلوا من شعر المعري شعرا رمزيا ، كذلك اعتبروا شعر الحلاج فوق المعقول او سرياليا .. الى غير ذلك من القوالب الجاهزة التي تخضع العمل الادبي وتخضع كاتبه لمفاهيم لم يعرفها ولم تخطر على باله عندما شرع في الكتابة .

وعندما تشعبت فنون النقد وعمقت بحوثه ، كان من المنتظر ان تتسع دائرته ، وتستوعب ما اكتشف من اداب واعمال خارجة عن نطاق الكلاسية والرومانسية في اقصى الشرق والغرب على السواء ، الا ان العكس كان هو السائد المهيمن . فلا الواقعية طوعت من جدران الاحكام الجامدة ، ولا الطبيعية استأنست اقلام النقد الجامحة ، بل ان الدادية ضيقت من مجال النقد الى حد اقتصاره على الشعر ، كما ان الوجودية لم تكتف بخنق النقد واقتصاره على كل فرد على حدة ، وانما ميعت أيضا من مدلولات بعض المفاهيم السائدة .. التي كان على راسها مفهوم الالتزام . فاذا ما أضفنا لهذا .. الواقعية الجديدة وما عادت به على النقد من تعصبات متشنجة رفضت الموروثات المعتدية للانسان ، ورفضت الانسان نفسه خارج مجتمعه .. لوجدنا انفسنا محصورين بين تلال من مذاهب النقد ، تحجب عنا رؤية العمل الادبي خارجها ، وتحتم علينا القراءة ذات الفهم المحصور بقالب غريب عن القارىء والمقروء على السواء .

انه لامر بديهي .. أن صاحب كل مذهب من هذه المذاهب ، لم يكن ليصل الى تحديده ووضع أصوله ، الا من خلال دراساته لاكبر عدد من الاعمال الادبية والفنية التي كانت في متناوله .. بمعنى انه على قدر اتساع دائرة معارفه ، قام بهذه العملية الماسحة ، التحليلية ، الراصدة لملامح واضحة ، واخرى مؤولة كامنة . كما انه لامر مفروغ منه .. ان هذا

المذهب ، ما قام بهذا الجهد التصنيفي ، الا من باب حسن النيـة أولا ، وتقديم مفتاح للقراء الناقدين ، يفتحون به باب هذا الميدان وحـده دون غيره .. لانه عاش فيه وخبره ، لانه ألفه وأنس به ، واطمأنت نفســه اليه ، فلم يعد يعترف ببيئة او ميدان غيره ، ولا يتلذذ من مذاق الا ذوقه .

وهنا يحق لنا نحن قراء النصف الثاني من القرن العشرين ، يحق لنا ان نطلق اكثر من سؤال .. اين نحن من هذه المذاهب النقدية المتوارثة ؟ هل وضعنا اصحابها في اعتبارهم حين وضعوا مذاهبهم ؟ هل تذكـروا عوامل اختلاف المجتمعات ببيئاتها ؟ هل عملوا حسابا لتجدد الاجيـال وتوالد الافكار والآراء ؟

قد يرد احد الدارسين يقول .. هذا دور الادب المقارن ، فهو الذي يؤصل العمل الادبي ، ويرجعه الى جذوره الفكرية والادبية ، يشابه بينه وبين اعمال سبقت . ويبحث عن ملامح وصفات عرضت واستقـرت ، فيستخلص المشترك بينها . ويرصد المختلف عنها كعلامات تجديد .

لكن الادب المقارن — حتى الآن — لم يهتم باقامة المقارنة بـين صاحب العمل نفسه وبين اصحاب الاعمال التي يراها دارســو الادب المقارن هذا .. مشاركة له في ملامح مذهب معين ، فضلا عن ظروف هذه المشابهة ، ان كانت ممثلة في مجتمع متقارب ، او بيئة مناخية وتضاريسية متشابهة . أو جذور عرقية واحدة .. لم يقم الادب المقارن بهذه المهمـة للان ..

ربما يكون مرجع ذلك الى اعتبار العمـل الادبـي — هو الشيء الواجب دراسته فقط ، فلا صلة بيننا وبين الاديب الا عمله .. ولو لم يكن هذا العمل ، لما عرفنا مبدعه .. ربما يكون ذلك صائبا ، ولكن ليس كـل الصواب .. لان الاديب او الفنان هو اداة التعبير عن خلجاته وعن عصره المحلـي . وبالتالي فلا يحق لنـــا أن نغمط الاديب حقه في عملــه ، الـــذي شحـن بانفعـــاله ووجدانــه وعقلــه ايضـــا .

وبالقياس نفسه .. لو لم يكن الاديب موجودا ، لما كان عمله كذلك ، ولمـا كانت لدينا فرصة التمتع بمـا ابدعـه .

وقد يرد أحد الدارسين بقول آخر .. اذن فتلك هي مهمة النقـد الموضوعي ، وهو وحده الذي يستطيع تحديد قيم الاعمال الادبية ، يصلها ببعضها داخل اطار وطن او امة . فيخلق منه كله مجرى واحدا يمتد من الماضي الى الحاضر . ومن ثم فهو وحده — من جهة أخرى — الذي يربي الذوق العام لابناء هذه الامة . او بالاصح يخلق القدرة على التمييز بـين ما هو فني وما هو غير فني .

ومع التغاضي نوعا ما عن كلمة يخلق هذه .. لان النقد لا يخلق ، وانما يتحسس ويرصد ثم يحدد مسار الذوق العام .. مع التغاضي عن المغالاة هنا ، يبقى بعدئذ الاعتراض الدائم .. الا وهو مدى صلاحية هذا الذوق العام المكتشف في امة ما ، لامة او امم اخرى . ان امرأ القيس او الاخطل او المتنبي او اي واحد من فحول شعرائنا ، لم يكن يدور بخلد احدهم ما يسمى بالمعادل الموضوعي الذي قال به ت.س. اليوت . كما ان الذوق الادبي العام في انجلترا او في الولايات المتحدة او الاتحاد السوفيتي .. ليس هو بعينه في ضمير الامة العربية . وليس بلازم ايضا ان اطالب النقد الادبي بتحديد مسار الذوق الادبي عام .. لان تفتت المحليات وعلو الصيحات الاقليمية ، والصيحات الاستقلالية في اقاليم الوطن الواحد .. مثل اسكتلندا وايرلندا الشمالية واوكرانيا وبعض الجمهوريات الاسلامية في الاتحاد السوفيتي ، او بعض المجتمعات القريبة التحرر في افريقيا الفرنسية سابقا . كل هذه التحركات لاكبر دليل على رفض ما يسمى بالذوق الادبي العام .. او المثلية المتقولبة في الابداعات الادبية .

فمن الحيف اذن ان تحمل النقد مهام ليست من مشاغله الاساسية .. وانما كل المطلوب منه هو تحسس الموجات الجديدة في الابداع ، ومدى استمدادها لجذور من تيارات اعم سابقة ، ومدى تفردها ايضا عن تلك التيارات ، وامكان صمود هذه الموجات ببقاء ظروف وجودها او انتهائها .. دونما تدخل بالتوجيه او التعسف ، بجوز ان نطلق على كل واحدة من هذه الموجات اسما مميزا لصاحبها ، او حتى رقما من الارقام المختارة .. لرصد الحركة النقدية فقط ، لا لرفعها الى مرتبة المذهب الحاد الجامع .. فاذا ما اتفقنا على هذا المبدأ ، لامكننا القول بالتيار الكلاسي والتيار الرومانسي .. الى غير ذلك من تيارات مستمرة حتى ايامنا هذه ، كذلك القول بموجة الدادية وموجة العبث وموجة الغضب .. الى غير ذلك من البدع التي لم تكتسب بعد صفات الرسوخ .. ومع هذا وذاك .. لم تكتسب احداها صفة الشمول .. وهذا ما لا بد ان يتضح ببعض التفصيل .

لقد لمس الناقد الامريكي « ارفنج هو » ان موجة عارمة قد اجتاحت جيل ادباء ما بعد الحرب العالمية الثانية .. الا وهي موجة كسر المحيط الاجتماعي اللازم لبناء الشخصية الروائية .. هذا البناء الذي لم يكن ليكتمل الا بتوضيح علاقة هذه الشخصية بمحيطها الاجتماعي هذا .

وربما كانت هذه الموجة امتدادا لموجة التحديث اوالمودرنيزم ، التي تصدرها هيمنجواي وفوكنر ، والتي كان محور دوامتها هو البحث عن قيم جديدة .. سواء في الحركة والنشاط عند الاول ، او في التقاتل المتواصل

بين الانسان وبين متطلبات محيطه المنزلي الشاقة . هذا البحث الذي لا يهتم بنوعية هذه القيم الجديدة او حتى نتائجها .. وانما هو بحث اقرب الى الهرب بدافع السخط على القديم السائد ، منه الى الرغبة في العثور على مخرج امين . لهذا فان موجة ما بعد التحديث او ما بعد الحرب العالمية الثانية .. كانت تطورا طبيعيا لما سبقتها من موجة من ناحية ، وتعبيرا في الوقت نفسه عما انتاب المجتمع الغربي من تفكك علاقاته وخسوف معالمه ، فانقلب الى مجتمع كمي تغلب عليه نبرة التشاؤم او اللامبالاة او الحساسية المريضة .

وربما نقول ان هذه الموجة لم تكن امتدادا لما قبلها وحده ، وتعبيرا عن واقع مفكك فقط ، وانما يصح أن تكون احتجاجا تلقائيا على ما كان يدور على صفحات النقد الواقع اشتراكي من تسييس ومذهبة للادب ايضا .. بدليل أن تلك الموجة لم تكن مقتصرة على مجتمعات الغرب ، وانما امتدت الى مجتمعات تنشد الحياد او التخلص من وصاية المذاهب العاتية .. وجدناها ممتدة الى يوغوسلافيا ، فتمثلت في كتابات أنتي كاديش ، ووجدناها في مصر متمثلة في كتابات الدكتور مندور النقدية الاولى ، وفي آراء عزيز فهمي النقدية . فان كان الاستشهاد بواحد او اثنين ليس بكاف على اعتبارهما ملمحا على وجود موجة من الموجات النقدية ، لكنه يكفي أن يترك اثرا في حقل النقد بعد انتهائه او بعد اعراض صاحبه هو عنه .

وعلى نقيض الموجة السابقة .. وجدنا نزعة اقليمية ، قد تزعمها في مصر الاستاذ أمين الخولي .. واتسمت هذه النزعة او الموجة بالطابع الاكاديمي ، الباحث عن النصوص ، الجامع لتفاصيلها ودقائقها ، وربما انصرفت الاذهان الى المعنى السياسي للاقليمية ، فكرهها البعض ، وناصبها العداء من منطلق القومية العربية .. لكن المنهج الاقليمي لدراسة الادب لم يكن الاستاذ ليستهدف به غير الدراسة العلمية المتأنية لكل ما ابدعته القرائح العربية في كل وطن عربي على حدة ، يستبعد منها الملامح العارضة ، ويستبقي السمات الاصيلة المشتركة ان وجدت ، ويخرج منها جميعها بالتيار الجامع لاتجاه الادب العربي الحديث في امتنا .

لكن نقادنا ما صبروا على البحث المتأني ، فعاجلوا الرجل بطعنات الاتهام السافر ، انه لا يؤمن بالقومية ، وهو من دعاة الاقليمية ..مع انهم لو اتاحوا له فرصة البحث المنهجي ، لاتسع مجاله ، ولشرع في تطبيقه على شتى الانحاء العربية .. عن طريق تلاميذه واتباع تياره .. وهنا يحق لنا ان ندهش من هؤلاء الذين تقاعسوا عن اكمال التيار .. ماذا عاقهم عنه !؟ربما

تنع بعضهم بدراسة الادب الشعبي ، فاقتصروا على المصري منه ، وتركوا مهمة استكماله لابناء كل وطن على حدة . لكن هذا في مجال الفولكلور وحده اما في مجال القول المكتوب .. فما عذرهم فيه ؟! .. لا جواب ..

ان هذا الاتجاه كان اقرب الى المنهج العلمي في دراسة ونقد ادبنا العربي الحديث والقديم على السواء ، وهو — من ثم — اقرب الى جوانب النقد العلمية كدلالات الالفاظ وعلمها من ناحية ، وعلم النفس وفروعه من ناحية اخرى ، فضلا عن طبيعة التجربة التي يخوضها الاديب ، والقيمة المتضمنة في تجربته ، والقناة الموصلة لهذه التجربة الينا .. سواء كان شعرا ام مسرحية ام رواية ام قصة قصيرة الخ .

وبالطبع كان بالامكان ان يبلغ مرتبة النقد المنهجي في العالم اجمع .. ولكن حتى لو بلغ هذا القدر .. هل كان يمكن بذلك تنحية الاحساس جانبا ؟ !

هنا يحق لنا ان نستعين بمقدمة الدكتور كلينث بروكس لفهم الشعر .. فيذكر ان « الشعر يهبنا معرفة بنفوسنا في صلتها بعالم التجربة .. في ضوء الدوافع والقيم البشرية، اذن فهذه التجربة ملموسة ، درامية، تستغرق عملية حدث ، اي انها تجسم المجهود الانساني كي تصل عن طريق الصراع الى معنى .. هذا المعنى هو انطباق القصيدة ككل على نفوسنا بما تشتمل من عوامل فنية دقيقة متشابكة » .

معنى هذا ان الاتجاه العلمي في النقد .. لا يتعارض مع الاحساس ، بل انه قرينه ومعاونه . واظننا نحس الآن بلغ ما سيطرته علم النفس على ميادين الفن والادب . لذلك فلا غرابة ان تمادى بروكس فجعل وظيفة الشعر وظيفة نفسية ، اذ تهبنا وعيا بالنفوس والعواطف والاحاسيس والدوافع البشرية . ومن ثم فلكي نفهم دوافعنا ، لا بد لنا ان نعثر على لون ، على شكل شعري يمتلىء بعناصر من حوادث بشرية ، وصور فنية وتوالب لفظية موسيقية .. فان نجحنا في ذلك .. نجحنا في تحقيق التوافق بين دوافعنا النفسية المتعارضة ، اي نجحنا في الوصول الى الراحة النفسية والصفاء الذهني ، بمعنى ان نجحنا في تحقيق التطهير النفسي الذي كان ارسطو قد قاله قبل ذلك بقرون .

وهنا نعود الى ما عجزت موجة المنهج الاقليمي عن تحقيقه او مواصلة طريق رائدها .. فلربما احس حواريوه .. بما يتطلبه هذا المنهج من مشقة البحث في اغوار النفس ، فضلا عن الداب في تحليل النصوص ، بايقاع دقيق يؤدي الى كسر الحدود الاقليمية في النهاية . ودليلنا على هذا توقف الامناء عن مواصلة المسيرة الادبية اولا ، وعدم حدوث ارتباط بينهم وبين

المهتمين بالنقد الادبي من علماء البحث النفسي مثل جماعة علم النفس التكاملي وغيرهم ثانيا .

فما البال لو اتسعت شعاب النقد ، فاضفنا الى النفس الانسانية الانسان نفسه ، الكائن الاجتماعي ، المقيم في بيت من اربعة جدران ، العامل ايضا في حقل او مصنع او متجر او مكتب ، الانسان كخلية متفاعلة .. تؤثر وتتأثر بما وبمن حولها ، الانسان كعضو حيوي في كائنات وجوامد ... أيكون في الامكان اضافة هذا العنصر الى النهج الاقليمي هذا ؟ .. لا محل لمثل هذا التساؤل بالطبع ، لان ما يجب ان يكون غير ما هو كائن بالفعل .. طغى فن القول ببعده الشعبي على ابعاده الثلاثة الاخرى .. النفسي والاجتماعي .. والعربي المنشود ايضا .

ونخلص من كل هذا الى الالحاح القلق في ترديد السؤال .. اين نحن الان في مقامات النقد البناء ، البعيد عن المذهبية ، القريب من المنهجية العلمية ، المقوم من اعوجاج العمل الادبي ، الحافظ عليه ملامح اصالته وجمالته ، الرفيق بالاعمال الباكرة الواعدة ، الحاسم الباتر لاخرى نابية سافرة .. الى غير ذلك من مقومات المعمار الادبي العربي .. اين نحن منه الان ؟

امامي الان كلمات للروائي السوري حنا مينه اجاب بها على الناقد المصري احمد محمد عطيه في كتابه «اضواء جديدة على الثقافة العربية» قال واحب ان اشير هنا الى عامل مهم في حياتي ، هو زمالة الناقدة المعروفة الدكتورة نجاح العطار في العمل الوظيفي وبالانتاج الادبي . فقد كان لتحريضها وتشجيعها وملاحظاتها اثر بالغ في كل ما انتجت من اعمال في السنوات الماضية » .

لم يكن اعتراف حنا مينه مجاملة لزميلته الناقدة ، بقدر ما كان تحصيل حاصل .. فقد قضى نحو عقد من الزمن بعيدا عن وطنه ، فكانت سنوات توقف ضحلة ، ولما عاد الى « ترابه واشجاره وبحره وصخره وملحه وناسه وكل ذرة منه » .. شرع في ابداع اخصب مرحلة من حياته الادبية . وان قلنا أن قربه من تراب وطنه هو الذي احيا لديه روح الابداع ، نقول ايضا .. لقد كان قبل اغترابه عن وطنه متنعما بهذا التراب ، فالجديد بعد عودته هو وجود النقد الحاضن لموهبته .. مما جعلها تفرغ ملحمته البحرية الروائية « الشراع والعاصفة » وثلاثيته « الياطر » و « المصابيح الزرق »

ابامكاننا اذن وضع نظرية للرواية العربية ؟ !! على اساس وجود اكثر من نجاح العطار في امتنا ؟ ! !

في ذلك اعادة نظر .

الواحد/المتعدّد
«البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم» (١)

كمال أبو ديب

-١-

مع نهاية الستينات، أخذت تبرز في القصيدة الحديثة مجموعة من الظواهر بدا لي أنها تمثل بوادر تحول عميق في شعر الحداثة، وكان بعض هذه الظواهر بذوراً كامنة في الشعر عبر العقدين السابقين؛ لكن بعضها كان انبثاقاً مغايراً. ولقد رصدت بعض هذه الظواهر في أبحاث سابقة، بالانجليزية والعربية، غير أنني تركت عدداً منها دون نقاش مفصل، لأنها لم تكن قد بلغت من الانتشار، ما يسمح باعتبارها مكونات دالّة ضمن حركة الحداثة ذاتها، من جهة، وضمن بنية الثقافة الكلّية، من جهة ثانية.

وكانت بعض هذه الظواهر تحولات ايقاعية (من فاعلن إلى فعولن مثلاً في البحر المتدارك)[٢] وبعضها تحولات لغوية، وتصورية وتقفوية، وبعضها ينتمي إلى مستوى اكثر شمولية في بنية القصيدة، مثل ما أسميته «لغة الغياب» أو «لغة الانفصام». كما كان بعضها الآخر يتجلّى على صعيد الرؤيا الشعرية، والتجربة، والموقف. وقد سعيت عند تمييز هذه الظواهر إلى موضعتها ضمن البنية الثقافية ـ السياسية ـ الاجتماعية ـ الاقتصادية ـ واللغوية، حيثما أتيح لي نهج في التحليل قادرٌ على إنجاز مثل هذه الموضعة، وإلى محاولة فهم دلالاتها من منظور مركّب هو فهم النصّ الشعري في بنيته اللغوية، وفهم العلاقات بينه وبين العالم الذي ينتج فيه، وفهم العالم ذاته من خلال هذه العمليات التركيبية المترابطة.

وفي بحث كُتِبَ عام ١٩٧٥ ثم طُوِّر جزئياً ونشر عام ١٩٨٢[٣]، حاولت أن أكتنه مجموعة من الظواهر ـ كانت بينها ظواهر ذات طبيعة عامة قام غيري من الباحثين بمناقشتها في مرحلة سابقة ـ وأن أبحث عن الخيوط التي تضمّها جميعاً في نسق واحد أو نظام متكامل. وقد بدا لي يومها أن أبرز الخيوط

ملاحظة: اقتطعنا هذا القسم من الدراسة، اعتباطاً، لطولها، وسننشر ما تبقى منها في العدد القادم، مع هوامشها وإشاراتها (الكرمل).

الناظمة لهذه الظواهر هو العلاقة بين الواحد والمتعدّد في الثقافة العربية، فأعطيتُ البحث هذا العنوان الذي حمله في صيغته المنشورة.

١ ـ ١.

كان البحث أقرب إلى القراءة النصية الجزئية : لكنه كان أيضاً ذا توجُّهٍ نظري، خصوصا في ربطه للمعطيات التطبيقية ببنية الثقافة. وبدت بعض الظواهر التي رصدها جزئية ضئيلة الانتشار، بحيث أن استخلاص نتائج نظرية ذات طبيعة تعميمية منها كان أقرب إلى مغامرة التأويل منه إلى العمل التحليلي الدقيق. ولقد مرّت على كتابة البحث سنوات، كان يلفت نظري خلالها شيء هام هو أن الظواهر التي بدت جزئية، موضعية، كانت خلال هذه السنوات تتنامى في قصيدة الحداثة، وتنتشر أفقياً من عمل شاعر إلى عمل شاعر آخر، حيث أصبحت مجموعة من السمات المميّزة للهجات شعرية معينة، أو لأنماط تركيبية معينة، أو لجيل معين من الشعراء، أو لشعراء بعينهم. كذلك كانت هذه الظواهر تتنامى كيفياً، فتصبح أكثر عمقاً وتجذراً وتعقيداً. ولقد تعمق في نفسي الشعور بأن الدلالات المبدئية، التي بدا لي قبل سنوات أن هذه الظواهر تمتلكها، هي في الحقيقة دلالات جوهرية تنشأ من العلاقة الجدلية بين الشعر والعالم، بين الشاعر والوجود، مكثّفةً بما بلورته أسميه في دراساتي «البنية المعرفية»[٣]، فهي بنية تتشكل في ذات الفنان حصيلة تفاعل دائب وطويل الأمد بين هذه الذات والعالم، بكل أبعاده وجوانبه والفاعليات المؤثرة فيه، والتي يتعرض لها وعي الفنان أو تصطدم بها ذاته معرفياً أو تجريبياً. ويندرج في هذه البنية التاريخ، كما يندرج ضمنها البعد التزامني لوجود الذات في العالم، على كلا المستويين: الواعي واللاواعي، وفي الأبعاد المتكاملة لوجود الذات: الفردي، والطبقي، والاجتماعي. ولذلك بدت لي العودة إلى تتبع بعض هذه الظواهر والكيفية التي تنامت بها، والمدى الذي بلغته من الانتشار، والسياقات التي فيها انتشرت، خطوة ضرورية، لا على صعيد الممارسة النقدية فقط بل على صعيد فهم الشعر ذاته، وتطور علاقته بالعالم، ثم فهم العالم ذاته في هذه العملية المترابطة المعقدة، وفهم بعض التحولات التي طرأت على مستويات جوهرية من مستويات الوجود، والتي قد يكون بعضها ما يزال في طور التكوين والتشكل.

١ ـ ٢.

ولهذا الغرض اخترت أن أركّز في هذا البحث على ظاهرتين اثنتين، كنت قد ناقشتهما في البحث المنشور، وأنا أعيد نشر البحث نفسه مُدخِلاً على أقسام منه بعض التعديلات، ومضيفاً إليه نتائج البحث المستمر التي تراكمت منذ نشره حتى الآن، وفي يقيني أن مثل هذا العمل مجدٍ على صعيد دراسة تطور الشعر وتطور الدراسة النقدية، وعلى صعيد فهم الشعر والعالم والعلاقة الجدلية بينهما كذلك. إن ما أفعله لا يشبه عمل شاعر يعود إلى قصيدة لتنقيحها ونشرها بصيغتها المعدّلة. بل هو أقرب إلى أن يكون اكتناهاً للعلاقة بين العملية النقدية والشعر من جهة، والعلاقة بينها وبين العالم من جهة أخرى، ثم العلاقة بين النقد

والعالم، وقدرته على تلمس الجذور والخيوط.

فالنص النقدي هو أيضاً نشاط ابداعي ذو علاقة معقدة بالعالم الذي ينتج فيه، وبالنصوص التي يقوم بدراستها. صحيح أن النقد «كلام على كلام»، بعبارة أبي حيان التوحيدي ثمّ رولان بارت، لكن ليس صحيحاً أن ذلك يجعله أقل علائقية أو قدرة على الكشف، أو ثراء، أو أصالة، أو غوراً وتجذّراً في منابع الخلق والابداع ـ من حيث تنبع كل ممارسة لغوية ترميزية باحثة عن دلالات.

والنقد هو، في وجه أساسي من وجوهه، مثل هذه الممارسة اللغوية الترميزية الباحثة عن دلالات. وحتى حين يبدو النقد مستغرقاً في رصد ظواهر قد تبدو للعين الرائية ظواهر «شكلية خالصة»، إذا كان لهذا التعبير من معنى، فإنه يمارس عملية اكتناه تتجاوز مستوى الشكل (بالمعنى الذي يفهمه البعض: أي بوصفه مادة خارجية مجردة من الدلالات) إلى عالم الدلالات الغني الغائر الخفي. أو، على الأقل، هذا هو مسار الجهد الذي أقوم به شخصياً، والذي أسعى به إلى فهم الظواهر البنيوية في النص الأدبي وعلاقتها بالبنية الكلية للنص، من جهة، وبالعالم الذي أنتج فيه النص، من جهة ثانية، ثمّ إلى فهم العلاقة المعقدة بين النص ذاته، من حيث هو بنية كلية، وبين العالم.

٢ .

في دراسة بالانكليزية كتبتُ في أوائل السبعينات(١)، اقترحتُ أنّ حركة الشعر العربي الحديث هي حركة من البساطة إلى التشابك والتعقيد، ومن المحدودية إلى اللامحدودية، ومن الوثوقية الى الاحتمالية، ومن الوحدانية إلى التعدد. واقترحت كذلك أن هذه الحركة الجوهرية ليست سمة من سمات الشعر العربي وحسب، بل من سمات الثقافة العربية في أبعادها المختلفة: أدبياً، وسياسياً، واجتماعياً، وفكرياً، ولغوياً، وفنياً.

حين كُتِبَت الدراسةُ لم يكن قد أتيح لي الاطلاعُ على فقرة ذات أهمية كبيرة، في مقالة لأمبرتو إكو (Umberto Eco) يصف فيها حركة الأدب الحديث في الغرب قائلاً:

«إن أبحاثي الأقرب عهداً في الشعريات المعاصرة (Poetics) تمثّل في الواقع محاولة لتأسيس أنموذجات للشعريات سيكون بوسعها أنْ تُظهر أنّ تحولاً عميقاً يحدث الآن في تصوراتنا للفن. فمن [جيمس] جويس إلى الموسيقى السلسلية، ومن الرسم اللاتمثيلي إلى أفلام أنطونيوني، يصبح العمل الفني الآن أكثر فأكثر أوبرا أبرتا، عملاً مفتوحاً، التباسياً يميل، بدلاً من تقديم عالم من القيم منظَّم ومتناسق متماسك، إلى الايحاء بـ «مدى متعدد» من المعاني، بـ «حقل» من الامكانيات، وبهذه الخصيصة يتطلب أكثر فأكثر تدخلاً أكثر نشاطاً، واختياراً يمارسه القارىء أو المعاين.»(٢).

وإذا كان للتشابه العميق بين ما اقترحته في دراستي للشعر العربي الحديث، وما يقترحه إكو في دراسته للأدب العالمي، بل للفنون المتعددة في العالم، من دلالات، فان دلالته الأولى هي أنه يمنح سنداً لكلا

الرايين المطروحين. بيد أن الدلالة الأعمق هي دخول الشعر العربي الحديث في تيار عالمي، وانتماؤه إلى حركة الحداثة المعاصرة في أعمق تجلياتها وأسسها الجوهرية. لا شك أن شعراء مثل أدونيس بشكل خاص، ونقاداً مثل خالدة سعيد، ودراسات كالتي قدمها هذا الكاتب للشعر العربي القديم، وبشكل خاص لأبي تمّام وشعراء التصوف، كانت قد هَجَسَتْ بمثل هذه الحركة الجوهرية من التطور الثقافي. بيد أن بلورة هذه الحركة في منظور نقدي دقيق، وضمن عملية تحليلية متنامية، ما تزال تنتظر أن تُكْمَل. ولذلك، فإن أحد أغراض الدراسة الحاضرة محاولة تأسيس مثل هذا المنظور وتجسيد مثل هذه العملية المتنامية في بعض من محاورها الأساسية، دون تقصٍّ أو سبرٍ تفصيلي شمولي.

٣ .

تمثل ثنائية **الواحد/ المتعدِّد** احدى الثنائيات الجوهرية التي يتيح لنا تحليلُها، كما اقترحت في دراسة سابقة، فهمَ البنى العميقة في الثقافة إلى درجة تفوق ما تتيحه معظم السبل التحليلية الأخرى. ويبدو لي أن العلاقة بين طرفي هذه الثنائية في الثقافة العربية عبر تاريخها الطويل، تميل إلى أن تكون علاقة نفي سلبي: علاقة قطبين لا يمكن أن يقوم بينهما من توسط، بل يميل أحدهما (وهو الأول في الغالب) إلى نفي الآخر نفياً قاطعاً. كما يبدو لي أيضاً أن في الثقافة هوساً طاغياً بالوحدانية، يتمثل في المنابع الدينية للثقافة بالدرجة الأولى، ثم يتجلى في الفاعليات الإبداعية والإنتاجية العادية فيها. ومن تجلياته الأسمى، أدبياً، مفهوم وحدانية **المعنى** في الدراسات العربية اللغوية والنقدية. لقد جهد النقد العربي باستمرار إلى تأسيس **المعنى الواحد** للنص الأدبي، أو اللغوي ـ رغم المفارقة الأساسية المتمثلة في قبول التعدد في معنى المفردة اللغوية، الذي يبلغ أحياناً درجة التضاد، كما في الأضداد في اللغة ـ وكان هم المعلق اللغوي، أو الناقد الأدبي، باستمرار، هو الوصول الى «قلب» النص، أو العبارة، أو الصورة، أو الكناية الخ... الذي يمثل نواة صلبة محددة متشكلة تشكلاً نهائياً يمكن نقله وتمثيله بعبارة مغايرة. من هنا طغت على الدراسة الأدبية مصطلحات تجسد أكمل تجسيد هذا الهوس بالمعنى الواحد، بين أبرزها الغرض، والقصد، وما يعنيه **الشاعر** و «**المعنى** في قلب الشاعر». إن مصطلح «الغرض» يكشف عن طغيان تصور للنصّ الأدبي، باعتباره يهدف إلى نقل شيء متشكل ثابت محدد وينجح في نقله إلى المتلقي، وباعتبار دور المتلقي هو تلقُّف هذا الغرض بصورته الجاهزة. ولقد تجلّى هذا التصور في أحكام نقدية بارزة تتحدث، بعبارة الجاحظ، عن «وصول المعنى إلى القلب فور وصول اللفظ إلى السمع» أو عن «نجاح» التعبير اللغوي في «نقل» المعنى دون عوائق. ورغم الجهود الرائعة التي قام بها عبد القاهر الجرجاني لتغيير هذا التصور وتطوير مفهوم للغموض يسمح بتعدُّد المعنى، فإنه في النهاية يكشف عن تمسُّك مشابه بالمعنى الواحد، لأنه يجعل الغموض عملية تعدد مبدئية وظاهرية فقط تحقّق وظيفة نفسية: فاذا بدا أن ثمة معنى «ثانياً» للنص أولاً، ثم استطعنا بعد التحليل والتنقيب الوصول إلى المعنى «الحقيقي»، فإن اللذة في الاكتشاف تكون أكبر.

بكلمات أخرى: ثمة معنى واحد حقيقي، بيد أنه، أحياناً، يتكشف بطريقة تثير درجة أعمق من اللذة حين يتجلى، في نهاية عملية البحث، بعد عملية التباس بينه وبين معنى آخر يبدو للوهلة الأولى ممكناً، ثم ينفيه «التفسير السليم»[٦].

٣ - ١.

ما أحاول أن أبرزه في الدراسة الحاضرة هو أن الحركة الجوهرية للشعر الحديث هي حركة من البساطة إلى التشابك، ومن المحدودية إلى اللامحدودية، ومن الوحدانية إلى التعدد وبمعنى أصيل: أي أن هذا الشعر يتجه إلى آماد يصبح فيها التعدد لا إثارةً لإمكانية أخرى تولّد اللذة، اذ يتكشف أنها ليست المعنى المقصود أو «الحقيقي»، بل تعدداً بنيوياً: يعني أن هذا الشعر يقوم عمقياً على مفهوم للتعددية والتشابك واللامحدودية، يؤدي إلى وجود احتمالات متعددة للنص الأدبي، على مستوياته الدلالية والتجريبية، وأن هذه الاحتمالات تمثل شبكة من المستويات والعلاقات تشكّل في تفاعلها الكلي بنية النص، وأن إخفاء أي منها أو إلغاءه هو افقار للنص بل تدمير لغنى بنيته الدلالية والسياقية والرمزية، وللتجربة التي يفيض منها في الوقت نفسه.

٤.

تتمثل الحركة التي أحاول بلورتها على أصعدة النص الشعري المختلفة، بدءاً من طبيعة المفردة اللغوية فيه، ومروراً بالبنية الايقاعية، إلى بنيته الدلالية ورؤيته الكلّية. ومن الجليّ أنني لن أستطيع في مجال كهذا أن أتقصى هذه الحركة في تجلياتها المختلفة بتحليل دقيق، لذلك سأكتفي بمناقشة بعض هذه التجليات مؤجّلاً بعضاً منها إلى مناسبة أخرى.

٥.

ولعلّ أبرز ما تتجسد فيه هذه الحركة ـ الانتقال باللغة من كونها شيئاً محدداً، ثابتاً إلى كونها بؤرة من الاحتمالات، والخروج بالمفردة اللغوية من كونها علامةً ثابتة الدلالة، قاموسيتها، إلى كونها طاقة إيحائية وبؤرة دلالية تشع في جسد النص بإمكانيات متعددة مثريةً إياه بهذه التعددية، وخالقةً حول نفسها شبكة من الترابطات والدلالات التي لا يمكن أن تُقلّص إلى الدلالة القاموسية الواحدة. وسأكتفي هنا بمناقشة ثلاثة نماذج لهذه الظاهرة، لأنها تلقت قدراً معقولاً من الاهتمام في الدراسات النقدية.

إن تناول ادونيس، مثلاً، للفظة «الجرح» واستخدامها في عدد كبير من قصائده، يحيل هذه اللفظة إلى متحول جذري (motif) في عمله يشي بأبعاد دلالية غنية، وفي القصيدة التالية يتحقق ما أصفه بشكل جلي:

الجرح

-I

والورق النائم تحت الريحْ
سفينة للجرحْ
والزمن الهالك مجد الجرحْ
والشجر الطالع في أهدابنا
بحيرة للجرحْ.
والجرح في الجسورْ
حين يطول القبرْ
حين يطول الصبرْ
بين حوافي حبّنا وموتنا. والجرحْ
إيماءةٌ، والجرح في العبورْ.

-II

للغة المخنوقة الأجراسْ
أمنح صوت الجرحْ
للحجر المقبل من بعيدْ
للعالم اليابس لليباسْ
للزمن المحمول في نقالة الجليدْ
أشعل نار الجرحْ؛
وحينما يحترق التاريخ في ثيابي
وتنبت الأظافر الزرقاء في كتابي
وحينما أصيح بالنهار -
من أنتَ، من يرميك في دفاتري
في أرضيَ البتولْ؟
ألمح في دفاتري في أرضيَ البتولْ
عينين من غبار

اسمع من يقول:

«أنا هو الجرح الذي يصيرُ

يكبر في تاريخك الصغيرْ»(٧)

فالجرح في هذا النصّ ذو دلالة مختلفة، من جهة، وأكثر شمولية وجوهرية، من جهة أخرى، من دلالة «الجرح» اللغوية ـ القاموسية أو دلالته في الموروث الشعري، حيث يستعمل في صيغتي «الجرح الفيزيائي» و«الجرح اللامادي، المعنوي = جرح الكبرياء»، لكنه يظل في كلتا الصيغتين محدود الدلالة، مُحَدَّدَها، واحدها. أما في قصيدة أدونيس، فإن الجرح لا محدود، غير محدد الدلالة، ويتجاوز المجال الفيزيائي الضيق ليشكّل عالماً كلياً، كما يجسّده القول: «الورق النائم تحت الريحْ / سفينة للجرح... والشجر الطالع من أهدابنا / بحيرة للجرح» بل كما تجسّده بنية النص الكلية. ويرتفع الجرح، بهذه الطريقة، إلى مستوى الرمز الذي يستقي مقوّماته تشكله من تعامل الشاعر الفرد مع المفهوم ـ اللغة، من جهة، والبنية الثقافية ـ الاجتماعية الكلية، كما تتجلى في تمثّل الشاعر الفرد لها من خلال ما أسميته «البنية المعرفية» المتشكلة لديه، من جهة أخرى. وليس أدلّ على حدوث هذه النقلة، أو التحول، في طبيعة الجرح ودلالاته من شيئين: ١ ـ استخدام أدونيس له بوفرة في النصوص التي يكتبها في المرحلة التاريخية التي ينتج فيها النص المناقش؛ ٢ ـ استمرار الجرح مكوّناً من مكوّنات اللغة الشعرية، والعالم التصوري ـ التخيلي لدى أدونيس، على مدى زمني واسع يستمرُّ حتى آخر مجموعاته الشعرية متمتعاً بالحقل الدلالي ذاته، وآلية الفعل السيمائية ذاتها. وسيفي بالغرض أن أمثّل على هذه الاستمرارية بالنصين التاليين اللذين نشرا عام ١٩٨٥:

ـ ١ ـ

«سائرون إليه، ـ

وطناً يتوهّج بين الجراح

(والجراح مصابيحنا)

سائرون إليه

عاشقين، سكارى إليه

تتعرّى، تقلّب أحشاءنا...»

من «هذا ما كتبه محمد بن عيسى

الصيداني قبل موته»(٨)

٢ - نهرُ الجرح فيضٌ:
كل صفصافةٍ
أذرع من ضياء.
والسماء التي تتمرأى
في تجاعيده، غصونٌ -
قصب ناحل يتموّج في ضفتيهْ
وأنا نايها
أتجدّد في مائه
وأسافر منه إليه.»

II - «أغنية إلى المعنى»

«ليس هذا زمان النداء ولا آخر الأزمنة
إنه نهر الجرح يدفق من صدر آدم،
معناه يوغل في الأرض،
والشمس صورته المعلنة.»[٩]

٥ - ١.

وتمثل عملية تكسير الدلالة الواحدة المستقرة، وتفجير دلالات جديدة للفظة المفردة، في استخدام اللفظة في سياقات جديدة تماماً، لم يكن مألوفاً أن تستخدم فيها في التراث اللغوي عامة، أو التراث الشعري بشكل خاص، ثم في التجاوز باللفظة من حدود شبكة للعلاقات ممكنة (وإن لم تكن مألوفة دائماً في الاستخدام الشعري) إلى خلق شبكة للعلاقات بينها وبين غيرها من الألفاظ، تكاد تكون أدخل أحياناً في اطار اللاممكن أو اللامعقول، وادخل أحياناً في إطار المتناقض. وتتحول اللغة الشعرية بهذه الصورة الى لغة للتضاد أو المفارقة الضدية، وهي احدى السمات الأكثر تنامياً في قصيدة الحداثة خلال العشرين سنة الماضية[١٠].

حين يقول أنسي الحاج، مثلاً، في قصيدة تمجد الحب، وتكشف مقدرته على تغيير العالم وخلق قيم ومواقف انسانية جديدة:

«حيث هناك وسط كل شيء
غصن حنا

يورق الغابات والأنهار
يورق السعادة
يورق الحرية
يورق زهر الخبز
يورق خبز الزهر
وغصن حبنا إليكِ
يحمل يا الله
من قاع النهر الجريح
يحمل العالم
ثمرةً
مغتسلة بشوك التوبة
يحمله بفرح إليك
والنهر ضحكة
ولونها وردة.»[١٦]



فإنه لا يمنح اللفظة أبعاداً جديدة حين يستخدم «يورق» فعلاً متعدياً فقط، أو حين يتحدث عن «لون الضحكة» بلغة استعارية طازجة، بل إنه ليتجاوز باللغة مجال المألوف المستقر، بالطريقة التي وصفتها قبل قليل، حين يتحدث عن «زهر الخبز» و «خبز الزهر». وإذا كان «خبز الزهر» قابلاً للتصور، فإنّ «زهر الخبز» يدخل في مجال لغة اللاممكن. بيد أن أكثر عبارات المقطع تجسيداً للعملية التي أحاول بلورتها هي الجملة «يحمل العالم /ثمرة/ مغتسلةً بشوك التوبة». فأن يكون العالم ثمرة يحملها غصن الحب أمر يدخل في نطاق اللغة الاستعارية، قابل للتحديد والتصور؛ لكن أن تكون الثمرة (حتى لو لم تكن العالم، بل ثمرة حقيقية تماماً) «مغتسلة بشوك التوبة»، فإنه مما يخرج فعل «الاغتسال» عن دلالاته المألوفة وسياقاته المعتادة، ويقحمه في سياق جديد ليس من السهل تحديد دلالاته فيه. ثم إنّ كون الثمرة مغتسلة «بشوك التوبة» لما يرفع تشابك التصورات وتعقيد العلاقات بين الأشياء إلى درجة عالية جداً. فالاغتسال يكون، عملياً وعادةً، في إطار الممكن اغتسالاً بمادة سائلة أو سيالة (ماء أو غيره)، لكنه هنا اغتسال بالشوك، والشوك لا يغتسل به. كما أنّ التوبة قد تسبب شعوراً بالألم يسوِّغ نسبة الشوك إليها؛ لكن أن يكون الاغتسال بشوك التوبة تعبيراً عن «نضج الثمرة» أو «جودتها» أو «طيبها» أو أي حالة مشابهة، فمما يدخل في إطار تعدد الدلالة والخروج بها من سياق المحدد إلى اللامحدَّد، الواحد إلى المتعدِّد، واليقين إلى اللايقين.

٥ ـ ٢ .

مثلما تغتسل ثمرة أنسي الحاج بشوك التوبة، يغتسل عالم عبد العزيز المقالح بما لا يرتبط عادةً بالاغتسال أو يستخدم فعلياً وعملياً مادة للاغتسال. يتم ذلك في سياق يبدو فيه الاغتسال النقيض المباشر للواقع الذي ترصده القصيدة:

«كيف لي أن أحادث سيدة الضوء
أن أتقي ساعة الضجر المرّ
أن أبدأ الاتجاه المعاكس للحزن
أن أستعين بلؤلؤة القلب
لا شيء... مغسولة بالتراب العتيق طريقي
ومغسولة بالغيابْ.»[٢٢]

إنّ وظيفة الاغتسال هي، في الواقع الفعلي والترابط اللغوي، أن تزيل ما يتراكم على الشيء أو يداخله من أجسام غريبة عليه بينها، بل أهمها، التراب والغبار. ويؤدي الغسل وظيفة إيجابية: خلق الاحساس بالنظافة والبهجة والنشاط والحيوية والوضوح. والطريق المغسولة في الواقع والاستخدام اللغوي، هي الطريق التي يسقط عليها الماء فيزيل عنها الغبار والتراب. غير أنّ النص يقحم فعل الاغتسال في سياق مضادٍ تماماً تصبح فيه الطريق مغسولة بالتراب العتيق (وهو المادة التي تغسل منها الطريق عادةً) في سياق يُحتل فيه وجود التراب في الطريق وظيفة سلبية*. وحين يستمر النص ليصف الطريق بأنها أيضاً «مغسولة بالغياب»، فإنّ شبكة العلاقات الناشئة بين المادتين اللتين غسلت كُلٌّ منها الطريق، أي التراب والغياب، تبلغ درجة عالية جداً من التعقيد والتشابك والالتباس. إذ إنّ الغياب مرتبط بالتراب في سياقٍ آخر هو الموت. وكل ذلك مما يعمق آلية الخروج من الواحد إلى المتعدد، من اليقين إلى الاحتمال، ومن المحدود إلى اللامحدود.

٥ ـ ٣ .

وتزداد هذه الدلالات بروزاً، وتكتسب درجةً أعلى من الأهمية، حين نلحظ أنّ نصاً آخر للشاعر يستخدم فعل الاغتسال والصفة «مغسولة» في إطار المألوف الممكن، إذ أنّ الخروج على المألوف الممكن في نصٍّ لشاعر، يلجأ إلى المألوف الممكن في مكانٍ آخر، يؤدي إلى تنوه الظاهرة وبروزها ويبعث على تركيز الانتباه على النص المعين، الذي تم فيه الخروج وعلى محاولة اكتشاف دلالاته[٢٣]:

«السحابة بيضاء،

(*) القذارة، الصعوبة، القدم، اليأس، فقدان الحيوية، التعب... الخ. ومن هنا يكون دور اغتسال الطريق بالتراب العتيق مضاداً ومناقضاً تماماً للاغتسال في التجربة الانسانية العادية، فهو اغتسال معمق للاحساس بالأسى، لا نافٍ له.

والقمم المأربية مغسولةٌ
أي كنز من الضوء
هذا الذي ترتديه السموات والأرض؟»[14]

فالصفة «مغسولة» هنا مما يتمُّ في إطار الممكن: القمم مغسولة بالمطر، لأن السحابة الآن بيضاء بعد أن أفرغت ثقلها من المطر الذي كان يمنحها السواد؛ أو «القمم المأربية مغسولة بالضوء» واستخدام «مغسولة» هنا مما يتشكل في إطار الممكن (الضوء كالماء ينظف ويزيل ويغسل، حتى لو لم يكن مما تشكَّل فعلاً في الموروث اللغوي أو الشعري، لأنه مرتبط بعمق بإزالة الظلام الذي يرتبط بدوره بما يمكن للانسان أن يريد الاغتسال منه).

٥ ـ ٤.

قد تتطور عملية كسر الدلالة المألوفة ـ الموروثة ـ وشحن الكلمات بدلالات جديدة إلى درجة أن تصبح الدلالات الجديدة، أو الاستخدام الجديد، هو الأكثر شيوعاً وألفة بحيث يقترب من إعطاء الكلمة مألوفية على مستوى أعلى هو المستوى الطارىء الذي تبرز عليه. ومن الأمثلة الأكثر حضوراً على هذه العملية استخدام الفعلين «قرأ» و«كتب» في قصيدة الحداثة. إنَّ مراجعة دقيقة لديوان عبد العزيز المقالح أوراق الجسد العائد من الموت، تكشف أنه يندر أن يستخدم فعلي القراءة والكتابة في سياقها العادي المألوف (أي قراءة نص مكتوب، أو كتابة نص مسموع مثلاً) وأنه غالباً ما يستخدمها في سياقات جديدة تماماً.

وهذه بعض النماذج:
«حين كان الصباح يداعب أجفان نافذتي
ويغني مفاتنها
لم يكن يقرأ الشرخ في جفنها
يتأمل وجه النهار الذي عاد مكتئباً
والعناكب تقرأ صوت الغراب.»[15]

«إن النساء اللواتي تطوّعن للحب
يحملن آنية من دم الفجر
. . . .
ويكتبن فوق تلال المراق، أضرحةً
وقبوراً.»[16]

«وشربنا نبيذ الأحاديث، تكتبنا
وتحاورنا قُبَلٌ ومواعيد»[17]

«يكتبني دمي. . .»[18]

«تكتب الدماء اللحظة ـ العصر
يسجل الزمان
يقرأ العالم في التراب ساعة الوداع
تحفظ الأفاق ما يكتبه دمي»[19]

«في الخلاء المواجه للقمر
تجلس سيدة هي مصر. . .
تقرأ وجه حصان يسافر في الحلم.»[20]

«وأظمأ إن هجرتني القصائد
تقرؤني في النهار الرياح
ويقرؤني في المساء البكاء»[21]

«ويقرأ آخر حزني عليه»[22]

«أوهمتْ شجر القلب أنا حيان
أن أصابعها تتلمّس صوتي على البعد
تقرأني في الخيال»[23]

«شارع واحد ظل يغمرني بالضياء الملوّن
يقرأني.»[24]

«للصديق الذي. . .
أقرأ في وجهه أمسنا
واخضرار طفولة أيامنا»[25]

«تأملت لون أصابعها
وقرأتُ شبابي القديم

على صوتها.»(٢٦)

ومن الجلي أن «اقرأ» و«أكتب» في هذه النماذج توسّع مدى استخدام الفعلين، وتصل به آفاقاً لا مثال لها في التراث اللغوي أو الشعري (إلا أن يكون ذلك في لغة التصوف، وهي نقطة بحاجة إلى بحث). ومن الدال أن الفعلين يُستخدمان بوفرة لافتة تماماً، بالقياس إلى استخدامها في النصوص الشعرية السابقة، لكن الأبعد دلالة هو أنها رغم هذه الوفرة في نصوص المقالح لا يردان مستخدمين بالطريقة المألوفة، أو بصورة قريبة منها، إلا في أربعة مواقع، ثلاثة منها جلية، هي:

«ويقرأ آخر سفر في تلمود العهد المفتوح»(٢٧)

«واقرأ في وجهه آخر الكلمات»(٢٨)

«أكتب بالخط الكوفي مرثية»(٢٩)

وموقع ملتبس، هو:

«ثم يكتب ـ كالبحر أغنية للحدود»(٣٠)

٦ ـ **التعددية والتسمية**.

لقد بلغ النزوع الى التعددية في الثقافة العربية المعاصرة حداً من القوة جعل الشعر يرفض النمطية، والصيغة الموروثة الجاهزة الجماعية، رفضاً حاداً. وقد تمثل رفض النمطية في واحد من أكثر تجلياته عمقاً وجوهرية هو رفض **العلاقة الاصطلاحية** الجاهزة بين الدال والمدلول، والعلاقة الاصطلاحية بين الدالّ والمدلول هي بطبيعتها علاقة جماعية، نمطية، وبالتالي تجسّدٌ مطلق للوحدانية، لأنها تنفي أي امكانية للتمايز الذي قد يتجه الفرد أو تعدد الأفراد في المجتمع اللغوي. والشرط الوجودي لكون الدّال دالاً، كما يقرر سوسير وعلماء اللسانيات والسيميائيات، هو أن يكون متعارفاً عليه ومفهوماً جماعياً. إن لفظة «شجرة» لا تعني إلاّ لأنها مصطلح اتفقت الجماعة على أن تعتبره دالاً على الموجود الشيء (الشجرة). ومن هنا فإن أي فعل للتسمية هو فعل جماعي؛ وإذا كان فردياً فلا دلالة (اصطلاحية) له. ولأنه كذلك، فهو، كما قلت، تجسيد لوحدانيّة الرؤية، والتحديد، والفهم، والتصور، والفعل.

من هذا المنظور فإن **إعادة التسمية** هي فعل ثوري جذريّاً، هي رفض للجماعة، وللوحدانية، وللقيم المشكلة الثابتة، وتأكيد باهر للتمايز والتعدد، والفردية. ومعاينةً من هذه الوجهة، تبدو الظاهرة التي أناقشها الآن باهرة تماماً أولاً، لكنها تبدو دالة عميقة الدلالة ثانيا. وهي ظاهرة اعادة تسمية أشياء العالم في القصيدة المعاصرة. والظاهرة حديثة العهد، وما تزال ضيّقة المدى لكنها تتسع وتنتشر تدريجيًا وتصبح مشتركة، بين عدد من الشعراء الذين كانوا في مراحل أولى من عملهم، يصدرون عن رؤية مركزية محددة للعالم. وهي تبدأ، بقدر ما استطعت أن أصل في رصدها، مع أدونيس ثم تظهر لدى محمود درويش وعبد

العزيز المقالح بشكل خاص، وفي قصائد هذا الكاتب أيضاً. أما ظهورها في شعر ادونيس فقد كنت ناقشته في بحث باللغة الانجليزية نشر عام ١٩٧٦م، وبدت لي الظاهرة فيه تجسيداً لنزوع ادونيس إلى اعادة خلق العالم وإعادة تكوينه، بعد اكتمال دائرة الرؤيا الشعرية في أعماله بصدور «مفرد بصيغة الجمع». وأقتبس من هذا البحث العبارة الختامية[31]:

«عندما خلق الله آدم، تبعاً للنص القرآني، علّمه الأسماء كلها. وإن أدونيس ليبدأ من النقطة ذاتها تماماً: نقطة الخلق الأول الأصلي ويبدأ بطريقة عميقة الدلالة هي إعادة تسمية كل شيء مغيّراً، هكذا، العلاقات القائمة بين عناصر الكون، خالقاً كوناً جديداً... وفي الواقع أن قصيدته الجديدة هذه تتألف من بدايات على نقاط مختلفة من التجربة، من الوجود، من الأشياء. هو ذا أدونيس يعيد تسمية الأشياء ويخلق بداياته:

«سمّينا شجر الزيتون علماً
والشارع فاتحة للشمس،
الريح جواز مرور
والعصفور طريقاً...»[32]

بيد أن تطوّر الظاهرة خلال السنوات الأخيرة، يسمح الآن بمحاولة فهمها، لا في إطار الرؤيا الفردية، بل بوصفها مكوناً من مكونات «بنية معرفية» في طريقها إلى التشكل تنتمي إلى البيئة الثقافية في وجودها الكلّي. وهي تبدو في بعض تجلياتها تعبيراً واعياً عن إشكالية أساسية في الشعر الحديث، هي إشكالية اللغة الموروثة والنزوع إلى تجاوزها من حيث هي لغة للجماعة تورِّث صورة العالم، والبنية الفكرية، التي تحملها للفرد في لجة حياته الراهنة. وأرجو أن تغفر لي الاشارة في هذا السياق إلى قصيدة لي نشرت أولاً في مواقف عام ١٩٧١م ثم ظهرت في مجموعة «بكائيّات من مراثي إرمياء». وإنما أسمح لنفسي بهذه الإشارة الشخصية لأن تجلّي إعادة التسمية هنا هو أقرب التجليات إلى بلورة المبدأ النظري، الذي يبطّن هذا النمط من أنماط إعادة التسمية. وسأناقش أنماطها الأخرى بالاشارة الى قصائد لشعراء آخرين[33].

أما النمط الثالث لاعادة التسمية فهو ما يبرز لدى محمود درويش، وهنا لا تبدو إعادة التسمية تعبيراً عن موقف واضح من اللغة ذاتها في سياق الصراع بين الفردية والتراث المتراكم المورِّث للعالم القديم، بقدر ما تبدو تجسيداً لحميمية الوشائج التي تشد الانسان إلى العالم وتدفعه، تعبيراً عن هذا الالتصاق به إلى منحه أسماءه الخاصة به، تماماً كما يولع الطفل بامتلاك الأشياء في العالم عن طريق منحها أسماء لا تملكها إلا في قاموسه الخاص العاطفي. إن إعادة التسمية هنا فعل مشبوب انفعالياً بالدرجة الأولى، وفعل ابتكار لعالم طازج طري غير مألوف، بالدرجة الثانية، وذلك كله سر من أسرار السحر الخاص الذي يفوح من استخدام الأسماء، والتسمية، وإعادة التسمية في شعر محمود درويش المتأخر بشكل خاص. وكلا التسمية

وإعادة التسمية هما، جوهرياً، تحقّق لآلية الخروج من الواحد إلى المتعدد. من المحدود إلى اللاّ محدود، من المفروض القسري إلى آماد الحرية الرحبة، ومن الجماعي الموحّد إلى الفردي المتعدّد. ذلك أن كل فعل تسمية جديد يضيف وجوداً جديداً، على مستوى العلامة اللغوية نفسها، على مستوى العلاقة مع العالم كذلك. كما أنه يؤكد حضور ذات جديدة أخرى في العالم وفاعلية هذه الذات. وهكذا يسهم جذرياً في نقل الوجود من صورة واحدة إلى صور متعددة، وفي إبراز تصاعد حضور ذوات متعددة في العالم وفاعلية هذا الحضور في اللحظة نفسها. وسأكتفي بعدد من النماذج السريعة لاستخدام الاسم، والتسمية وإعادة التسمية في شعر درويش، مشيراً إلى أن كل قصيدة من قصائده تقريباً، في مرحلته المتأخرة، يرد فيها مثل هذا الاستخدام.

«... هل ثَمّة أحدْ

لنسمّي كل عصفور بلدْ

ونسمّي كل أرض، خارج الجرح، زبد؟»(٣٣)

- «أكنتَ تغنّي لها؟

من هي؟

- سمِّها ما تشاء: النساء، المرايا، الكلام، البلاد، اتحاد العصافير في الشمع، الخلايا، وأوّل موج تشرّد في البرّ...»(٣٤)

«لأسرق قلبي المعلّق فوق النخيل

لأسرق أسماء أمي

وأذكر بغداد قبل الرحيل.»(٣٥)

«أمشي سريعاً في بلاد تسرق الأسماء مني»(٣٦)

٧.

تمثل حركة الانتقال من الواحد إلى المتعدد، ومن اليقيني إلى الاحتمالي، في تكوين الصورة في الشعر الحديث. لقد غلب على الصورة في الشعر القديم، ولدى شعراء مرحلة الإحياء، التركيزُ على إبراز معنى، أو إضاءة موجود حسي (أو مجرد - وذلك قليل) في جزئية منه، عن طريق ربطه بموجود آخر. وكان ثمة إمكانية دائماً لتحديد العلاقة التي تقوم بين الموجودين والتي تسمح بربطهما: هكذا يكون ليل امرىء القيس

كموج البحر، أو يكون شعر حبيبه كعنقود معثكل، بسبب وجود صفات مشتركة (حسّية عادة) وقابلة للادراك والتحديد بين الليل والموج، والشعر والعنقود. ولم يخرج على هذا النمط من التصور إلا عدد قليل من الشعراء، في نصوص بعينها، بينهم سابقون لأبي تمام ثم هذا الشاعر الفذّ، وبعض شعراء الصوفية، ثمّ أصحاب النَّفَس الرومانسي بدءاً من جبران خليل جبران الذين أحدثت تغيّرات نوعية، لكنها محدودة، تنزع في شعرهم. أما في شعر الحداثة فقد أصبحت الصورة **طاقة احتمالية** لا تسمي الشيء، بل تحيطه بعالم غني من الايحاءات وتجعله في الوقت نفسه مصدرا لشبكة من الايحاءات. وأصبحت الصورة خلقاً لحالة شعورية أو جمالية، بدلاً من كونها تسمية لخصيصة لعلاقة مشابهة بارزة. وبهذه الطبيعة، تغدو الصورة عصيةً على التحليل ضمن معطيات البلاغة التقليدية، وتستدعي كتابة شعريات جديدة (poetics) لوصفها. وقد حاولت مثل هذا الوصف في **جدلية الخفاء والتجلي**[38]، وفي دراسة للشعرية ظهرت حديثاً[39]، ضمن تصور جديد أسميته مفهوم «الفجوة: مسافة التوتر»، ولذلك سأكتفي هنا بالتمثيل السريع محيلاً القارىء إلى دراسات لي حول الصورة في سياقات أكثر ملاءمة وتخصصاً بالموضوع[40].

لنتأمل، مثلاً، الصور التالية لأدونيس:

١ -

«الفضاء مديً يتضاءل، والغيوم شاهق

والنهار خيوطٌ

تتقطع في رئتيَّ وترقو المساء

صخرة تحت رأسي..

كل ما قلته عن حياتي وعن موتها

يتكرّر في صمتها.»[41]

٢ -

«هكذا أتجرّأ أن أعشق الندى

والغبة.. يجري كأن السَّحَرْ

ضفتاهْ

ويفضُّ حقائبه كالرسائل بين غصون الشّجرْ»[42]

٣ -

«وأنا الآن طفل كأن القمر

جرسٌ في خطاي / بلا دهشة أقولْ

لي هوايَ ولي سكرةٌ لا تزولْ

والحروف نساءٌ توشوشني ما تحبُّ وأمنحها شطحاتي
ونقباً من الوهم أجهر هذي حياتي
شررٌ وخيولٌ من الضوء تُفلت من عربات الصور.»[43]

٤ ـ

«وكان لي أن أشاهد صدر السماءْ
حين فكَّ الجميل المحجَّب أزرارها
ورمى ثوبها غطاء
لسرير اللقاءْ.»[44]

٥ ـ

«لم تمت أمه:
شعرها أبيضٌ، لكن هذا اللهيب الذي
يتناسل في بيتها
يتناسل في شعرها.
أدخلني من أول
عبر هذا اللهيب وعبر الرمادْ
في بهاء السوادْ.»[45]

«يصطحب يتقدّم الفجر
يداه تفتحان كتاب الوقت
والشمس تقلّب صفحاته.»[46]

«والموج قيثار
أوتاره الشواطئ.»[47]

«ويتقدّم الزمن
على عكّاز من عظام الموتى
شفرة الأرق
تحزُّ عنق الليل.
جماجم تسكب الدماء

وجماجم تسكر وتهذي:

هل تُشعِل النار-

هل يحدودب الهواء؟

الدخان غيوم

للغيوم شكل الرؤوس

حروف من السماء

تنطبع أشلاء على الأرض.»[٤٨]

في هذه التكوينات الصورية، التي يحفل شعر أدونيس بها بحيث يكاد يكتسب امتيازه الابداعي من الأبعاد التي تضفيها على النص الشعري لديه، تتمثل الخصائص الفنية للصورة في قصيدة الحداثة بعض من أكثر أبعادها جلاءً، وثراءً، وأهمية. ومع أن غرضي الآن ليس تقديم دراسة تطورية للصورة في قصيدة الحداثة، فقد يكون مجدياً أن أشير إلى أن مقارنة هذه الصور بنماذج من شعر أدونيس المبكر تكفي للتدليل على التحوّل الجوهري الذي طرأ على لغة الشعر، وتكوين الصورة الشعرية، وفاعلية الخيال الخلاق نفسه بين ١٩٥٠ و١٩٨٨ (تاريخ نشر أسبق القصائد التي تنتمي إليها النماذج المقتبسة من أدونيس). وعلى الصعيد المحدد الذي تتمّ عليه دراستي الحاضرة، وهو الحركة من الوحدانية إلى التعدد، ومن المحدودية إلى اللامحدودية، ومن البساطة إلى التشابك والتعقيد الخ. تمثل هذه النماذج أيضاً تحققات غنية متميزة للمبدأ الذي يتخلل الحركة التي أشرت اليها. ولعلّ مناقشة سريعة للنموذجين (٣) و (٥) أن تكفي لبلورة المفهوم الذي أسعى إلى بلورته.

في (٣) تتجه حركة النص بأكمله (وهو نص طويل) إلى التجمع في بؤرة من الكثافة الدلالية نادرة المثال، هي الصورة:

«ونَقَباً من الوهم أجهر هذي حياتي

شَرَرٌ وخيول من الضوء تفلت من عربات الصور».

وتكاد شفافية هذه الصورة، وانسيابية الخطوط التي ترسمها أن تصلها بعالم نوراني، تتلاشى فيه الحدود القائمة بين الأشياء ولا يتخلل فيه إلا ما هو بكر، مبتكر، طريٌّ. ويكاد الخيال أن يعجز عن الامساك بصورة هذه «الخيول من الضوء» ورسم خطوط تكوينها، وتحويلها إلى وجود مرئي، خصوصاً أنها تنبثق مقترنة بالشرَرْ وفي حالة الفلات من العربات. ولا يكاد يبقى من آثار الخيال المألوف، أو العالم الموروث كله، سوى هذا الترابط التجاوري الذي يؤدي إلى ظهور «العربات» حين تظهر «الخيول». فاقتران الخيول بالعربات ينتمي إلى العالم المألوف واقعياً، وتصورياً، ولغوياً. غير أن الصورة تكسر المألوفية وتخفف من وقعها بنسبة العربات إلى الصور. فالخيول لا تفلت من عربات عادية، بل من عربات الصور

التي تنتمي إلى العالم الطري الجديد المبتكر، ثرّ الدلالات، الذي لا يكتسب وجوداً وتحققاً إلا في النص المبدع. كما أن المألوفية والعادية تكادان تبلغان درجة التلاشي في تحويل الخيول الى «خيول من الضوء».

وتولّد الصورة أسئلة لا تجيب عليها؛ ومع أنها تأتي تحديداً للحياة جازماً، بلهجة تقريرية، وتأكيد لانتفاء الوهم في هذا التحديد انتفاء كاملاً، فإنها لا تقدم أجوبة أو تعطي تحديداً بالطريقة المألوفة في الكتابة الشعرية أو النثرية. وهي، فيما تقول إنها تحدّد الحياة وتحدّها، وفيما تنفي الوهم، تقدّم الحياة في صورة عصيّة على التحديد، تنتمي إلى عالم اللامحدود، وتمثل ذروة من ذرى (الوهم) الخيال الخلاق في انفلاته وتجاوزه لكل أشكال التحديد والمحدودية والوحدانية، بل تجاوزه أيضاً لكل الأشكال المادية، وهي أكثر أشكال الواقع قابلية للتحديد وامتلاكاً للمحدودية ووحدانية البعد، وحين تستخدم الصورة مكوّنات مادية بطبيعتها (الخيول، العربات) فإنها، كما أشرت قبل قليل، سرعان ما تجرّدها من محدوديتها وحدودها ووحدانيتها وتطلقها في عالم أثيري تقريباً تفقد فيه ماديتها، وتتحول إلى جواهر نورانية أو تخيّلية شبه خالصة (خيول من الضوء؛ عربات الصور). وفي كل ذلك تكتسب الصورة طبيعة تعددية، احتمالية تمثل الطرف المضاد للصورة التي ترسّخ وحدانية البعد والدلالة. أما في (٥)، فان الصورة تفعل بطريقة أخرى. إذ أنها تقوم أصلاً على تناول المألوف، العادي، ذي الدلالة الراسخة الواحدة، فتفجر فيه، باعادة قراءته وتأويله ضمن سياق جديد كلي، دلالات مغايرة متعددة وتمنحه أبعاداً طرية غير مألوفة، وتكسر وحدانيته، ومحدوديته في الوقت نفسه. ويتم ذلك كله عن طريق نمط من القراءة السياقية تتجسد في صورة عرّفها عبد القاهر الجرجاني بأنها «تعليل تخييلي»[١٩]، وعرفها الشعر الانكليزي في القرن السابع عشر خاصة باسم الـ (Conceit)[٢٠]. ووصلت حداً من الانتشار يتطلب دراسة مستقلة لتحديده في شعر البديع العباسي وفي شعر المراحل التالية له أيضاً.

فالشيب راسخ في دلالته وحيدة البعد على مرور الزمن وتأثير فاعليته المدمرة على الانسان: الشيخوخة ← الموت؛ اندثار الحيوية وطاقة الخلق والصراع والابداع. والشيب أبيض (= رمادي؟). وثمة قدر ضخم من التعامل الشعري مع الشيب في الموروث الشعري العربي. كما أن ثمة قدراً لا بأس به من قراءة الشيب قراءة جديدة مغايرة تنطوي تحته قراءة أبي تمام مثلاً:

«ولا يروّعك إيماض القتير به ... فان ذاك ابتسام الرأي والأدب»[٢١]

وحين يتناول أدونيس شيب الأم، فإنه مواجه، ككل شاعر يتناوله، بهذا التكوين النصيّ - التصوري الضخم كله. وهو يختار أن يعيد القراءة بلغة مغايرة لكلا طرفي الموروث، وان كانت أقرب إلى الطرف الثاني منه، أقصد القراءة المؤوِّلة المتمثلة في بيت أبي تمام. هكذا يبدأ نص أدونيس بنفي العلاقة الراسخة بين الشيب والموت: «لم تمت أمه». وبعد أن نفى الدلالة الموروثة الراسخة يغدو بحاجة إلى أن يقدّم قراءته الجديدة للشيب (او العكس: وهو أنه يسعى الى تقديم قراءة جديدة، لذلك يبدأ بنفي الدلالة الراسخة

ـ لكن هذه النقطة ليست ما أنا معنيٌّ به الآن). فهو يقرُّ من الشيب لونه فقط «شعرها أبيضُ» لكن ما سوى ذلك، أي سياقات الشيب ـ البياض، يخضع لعملية تصورية ـ تأويلية تشكل قراءات تأويلية سابقة خلفيتها التصورية ـ اللغوية [أي ما يقترب من وجه من وجوه التداخل النصيّ أو التناصّ (intertextuality)]. وتبدأ القراءة الجديدة بالتشكُّل مع تحويل البياض الى «الشيب» أولاً (في تناص مع الآية القرآنية «واشتعل الرأس شيباً»). ثم تعاين عملية انتشار اللهيب بوصفها «تناسلاً»، اذ أن التناسل = الإنتشار. ومع اكتمال هذه الرؤية الجديدة، يكتسب التناسل بعدين: الانتشار في الشَّعْر (للّون فقط) والانتشار في البيت (من حيث أن التناسل تجسيد لطاقة الخلق والعطاء وقوة الجسد وحيويته وخصبه). أي أن التناسل يصبح ذا دلالتين مختلفتين، تجمعهما نقطة ارتباط شكلية واهية. هكذا تُقرأ حياةُ الأم في صورة البياض، لا موتُها، وتُقرأ حياتها كتاباً من الحيوية والخصب والاندفاع والقوة والخلق، حتى في أكثر مسارب الحياة قسوة وظلاماً وفقراً وبؤساً، وهي المسارب التي تتجلى في صورة «الرماد». وتستمر هذه القراءة من منظور حياة الأنا: لقد أدخلتني هذه الأم، بهذا الاندفاع المتفجر للهيب في روحها وجسدها منذ بدء الحياة في حركة حيويتها الخلاقة، في اللهيب ذاته، وفي أنفاق الرماد المظلمة. ونقلتني ودفعتني عبر هذا الرماد إلى روعة الشباب وبهائه. ويتجسد الشباب في هذه اللحظة لونياً أيضاً، كما يتجلى الشيب والشيخوخة لونياً: الشباب سواد؛ الشيب والشيخوخة بياض.

غير أن النص يستثير سياقات أخرى للرماد، مانحاً «عبر الرماد» تعددية في الدلالة لا تملكها في اقتصارها على «الرماد = الصعوبات والبؤس الخ». وأهم هذه السياقات المستثارة سياق يتكرر في شعر أدونيس بوفرة دالة: هو تجسيد الرماد لمرحلة سابقة للبعث وعودة الحياة مباشرة: حيث الرماد ليس انطفاء كلياً وموتاً نهائياً، بل هو الرماد الناتج من احتراق العنقاء شرطاً لانبعاث الطائر الجديد من رماده.

(قـ ، مثلاً، «البعث والرماد» و «وقت بين الرماد والورد») كذلك يبدو «بهاء السواد» مشعّاً بإيحاءات تخرج العبارة عن الدلالة الوحدانية التي خصَّصتها بها قبل قليل: «الشباب: الشعر الأسود». وفي ذلك كله نكتشف امتلاك الصورة لطاقاتٍ غنية تخرج بالنص الشعري من قمع الدلالة الواحدة الراسخة إلى فضاء التشابك والاحتمالية والتعددية.

٨ .

بعد هذه المناقشة الموجزة لنماذج حديثة العهد من شعر أدونيس، أودّ أن أشير إلى فترة مبكرة نسبياً في الشعر الحديث. تبدأ فيها الحركة التي أقوم بمناقشتها في هذا البحث من الوحدانية إلى التعددية، متجلية في أشكال أقل شمولية من هذا الشكل الذي اتخذته في الصور المدروسة. وسأناقش النماذج المختارة بحيث يكون لتسلسلها الزمني دلالة ذات طبيعة تطورية، دون أن يكون غرضي الأول هو البحث عن خيوط التطور التاريخي. إذ أن جميع النماذج تنتمي أصلاً إلى مرحلة محدودة زمنياً تنطبق عليها الأطروحة النظرية

التي أبلورها في هذا البحث، بوصفها كلاً تاريخياً واحداً.

لنتأمل، الآن، هذه الصورة لخليل حاوي (التي ترد في قصيدته «لعازر ١٩٦١»):

«غيّبني في بياضٍ صامت الأمواج
فيضي يا ليالي الثلج والغربة
فيضي يا ليالي

وامسحي ظلي وآثار نعالي
إمسحي برقاً أداريه،
أداري حية تزهر في جرحي وترغي
شرر الأسلاك في صدغي
من صدغٍ لصدغ،
إمسحي الخصب الذي ينبت
في النسل أضراس الجراد
إمسحيه ثمراً من سمرة
الشمس على طعم الرماد
إمسحي الميت الذي ما برحت
تخضرُّ فيه لحية، فخذ، وأمعاء تطول
جاعت الأرض إلى شلال أدغال
من الفرسان ـ فرسان المغول
هيكل يركع في النار
تئن الكتب الصفراء تنحلُّ دخاناً
في حدادات الحيول»[٣٢]

تحدث الصورة الماثلة في البيت «إمسحي الميت الذي ما برحت/ تخضرُّ فيه لحية، فخذ، وأمعاء تطول» صدمة اكتشاف لا شك فيها. وتنبع الصدمة، أولاً، من نسبة الاخضرار إلى اللحية، والفخذ (والأمعاء أيضاً في احتمال سأناقشه بعد قليل)، ومن «الحركة» ـ حركة النمو ـ للإخضرار فيها، ثانياً. فاللحية لا تخضر إطلاقاً في أي مرحلة من مراحل نموها، بل قد تكون سوداء أو حمراء مثلاً، ثم تصبح رمادية، فضية، بيضاء مع حركة الزمن. وصورة «اللحية تخضرّ» جديدة كل الجدة، ولا تستثير ترابطات، أو دلالات موروثة مألوفة. بهذا المعنى لا تمتلك «اللحية تخضر» إلا طاقتها الموضعية الجديدة لكي تكتسب

دلالة. فهي إذاً مستندة إلى سياقها استناداً مطلقاً. بيد أن الخضرة والاخضرار في ذاتها يملكان دلالات موروثة مألوفة. وتصب دلالاتها في مفهوم الخصب ونماء الحياة واليناعة والثراء الجمالي. نحن هنا اذاً أمام عملية تصادم حقيقي بين الدلالة التاريخية الموروثة للكلمة والصورة، وبين الدلالة الموضعية الجديدة للكلمة التي تنشأ من عملية إقحام وإيلاج واقتران جديدة، يقوم بها النص الشعري للكلمة أو الصورة في سياق جديد. والحصيلة الأولى لهذا التصادم هي نشوء تشابك دلالات يؤدي إلى التعددية الدلالية، ويكسر وحدانية الدلالة القائمة في الكلمة، والصورة، تاريخياً.

كذلك تتمثل في البيت والصورة تعددية دلالية على مستوى آخر نابع هذه المرة من التركيب النظمي (syntax) للبيت. اذ ان ثمة قراءتين ممكنتين للبيت تنتج كل منها شبكة دلالية متميزة. وتنتج القراءتان من إعادة كتابة البنية السطحية للبيت بطريقتين تبرزان بنيته العميقة. القراءة الأولى هي:

١ـ «امسحي الميت الذي ما برحت تخضر فيه لحية، وتخضر فيه فخذ، وتخضر فيه أمعاء مستمرة في التطاول». والثانية:

٢ـ «امسحي الميت الذي ما برحت تخضر فيه لحية وتخضر فيه فخذ وما برحت تطول فيه أمعاء».

القراءة الأولى تنتج فعلاً واحداً «تخضر» له ثلاثة فاعلين هي: اللحية، والفخذ، والأمعاء. أما القراءة الثانية فإنها تنتج فعلين هما: «تخضر» و«تطول»، فاعل الأول «لحية»، وفاعل الثاني «أمعاء». وفي هذا كله ما فيه من نقل التعبير الشعري من الدلالة الواحدة إلى تعددية الدلالة وتشابكها، بل من البنية الواحدة إلى تعددية في البنية.

وحين نحاول تحديد الدلالة الموضعية الجديدة للصورة «تخضر لحية»، فإننا نكون أيضاً أمام سلسلة من العمليات التصورية التي تبرز قضية التعددية في مقابل الوحدانية؛ اذ أن الدلالة الموروثة للكلمة «تخضر» واحدة ونتاج لعملية ترميزية واحدة: رؤية النبات الأخضر وقراءة الدلالة على الحياة والنمو فيه. أما الدلالة الموضعية الجديدة فانها لا تنشأ الا بعملية مزدوجة فرعها الأول هو الدلالة الموروثة. وهي تنطلق من هذه الدلالة لتبني عليها شيئاً جديداً. فهي تأخذ الاخضرار بوصفه يجسّد عمليتين: الخصب، من جهة، والنمو الفيزيائي الصرف، من جهة أخرى. وفي الخطوة التالية تقوم بإقصاء الخصب الحقيقي وقصر دلالة الاخضرار على النمو الفيزيائي. ثم تقوم بعملية ثالثة هي جعل الاخضرار والنمو تجسيداً لا لخصب حقيقي، بل لخصب مدمّر قاتل وحشي يشوّه الحياة ويقضي عليها بدلاً من أن يجسّدها ويمنحها النضارة والقوة والحيوية. وتظل هذه التعددية في الدلالة غير راسخة أو ثابتة، فهي قائمة في هذا السياق بالذات، سياق المقطع المحدد، والرؤيا الكلية التي تنبع منها القصيدة بأكملها. أي أن التعددية هنا تعددية قلقة، ولأنها قلقة فهي نقيض الوحدانية والثبات والتشكل النهائي. فخارج هذا السياق المحدد قد لا يكون للاخضرار هذه الطبيعة الجديدة التي منحه إياها النص هنا. وخارج هذه القصيدة المحددة لا يكون

للاخضرار هذه الطبيعة، على عكس الدلالة الموروثة للاخضرار فهي، بحكم كونها موروثة ووحدانية، لا متغيّرة من نص إلى نص أو سياق إلى سياق أو شاعر إلى آخر. وليس أدلّ على صدق الأطروحة التي أبلورها هنا من أن الاخضرار في شعر خليل حاوي عامة، لا يملك الدلالة الجديدة التي يملكها هنا. بل ان الاخضرار في القصيدة نفسها لا يملك هذه الدلالة الجديدة، بل الدلالة الموروثة المألوفة عنها. وحين تكون له الدلالة الجديدة فانه يكون في سياق موضعي مطابق تماماً لسياق الصورة «تخضر فيه لحية». وهذه أمثلة على ما قدمته.

١ـ يملك الاخضرار هذه الدلالة الجديدة في موقع واحد آخر فقط من هذه القصيدة رغم طولها. ويحدث ذلك في الصورة «أخضر الأعضاء» من هذا المقطع الذي يتواشج بعمق، مع المقطع الذي وردت في «تخضر فيه لحية»:

«ولماذا يا بياض الثلج لا تنهل في غرفة نومي
مثلما تنهل في الأرض الغريبة
غربة النوم رهيبة
. . . .
طالما استسلمتُ في غربة نومي
لغريب بربري
يتعالى **أخضر الأعضاء**
من وجع حبيس في الظلام الحجري»
. . . .
رحمة . . . والمجد لله الرحوم
غربة النوم جحيم لا يدوم»[٣٢]

٢ ـ يملك الاخضرار الدلالة المألوفة في أكثر من موقع في القصيدة، بينها المواقع التالية (التي يحمل فيها النموّ أيضاً دلالته المألوفة الموروثة):

١ ـ «جارتي يا جارتي
لا تسأليني كيف عاد
عاد لي من غربة الموت الحبيب
حجر الدار يغنّي
وتغني عتبات الدار والخمر
تغني في الجرار

وستار الحزن يخضر
ويخضر الجدار
عند باب الدار ينمو الغار، تلثمُ الطيوب»

٢ ـ «أوصدي الأجراس
من جيل إلى جيل يدوّي:
كان سيفاً مورقا
جرحاً وينبوعاً وكان
مبحرٌ سكران ملتفٌّ بزهو الأرجوان.»[(*)]

(والايراق هنا هو عملية النمو والاخضرار معا في آن واحد. ومن الجلي أنه يمتلك الدلالة المألوفة على الخصب وعلى الحياة والحيوية والنمو).

وسأنتهز هذه الفرصة لأناقش مثلاً آخر لاستخدام الصورة الشعرية بهذه الطريقة في الشعر الحديث، هو الوارد في المقطع المقتبس «كان سيفاً مورقاً جرحاً وينبوعا». إن الاستعارة هنا تخرج على كل ما كان يتصوره البلاغيون العرب من حدود للصورة الشعرية. فالسيف يوصف عادة بأنه باتر، قاطع، صقيل، الخ، أي أنه يرتبط دائماً بالقوة والقتل والغلبة. أما هنا فإن السيف يوصف بأنه «مورق» في صورة صادمة تماماً. وان تقصياً سريعاً للآلية التي ينتج بها هذا التعبير لتبرز بشكل جلي الطبيعة التعددية والتشابكية للصورة الشعرية. فالسيف هنا لا يوصف بأنه مورق لذاته، بل من حيث أنه تجسيد للعازر في زمن الحيوية والقوة والرجولة ومنح الخصب والحياة. لقد كان لعازر في زمنه هذا رجلاً آخر، كان قوياً، سيفاً، لكنه لم يكن سيفاً يدمر الحياة ويقتلها كما هو الآن، بل كان سيفاً ينبت الحياة ويخصب الأرض، وجسد امرأته، ويبتكر موسم العطاء والخير والخصب. ولأنه كذلك، فقد تجلّى في صورة السيف المورق بما فيه من تعددية وثراء في الدلالة، ومن ابتكار أيضاً على مستوى التخيل والتشكيل الصوري واللغوي. ويحفل شعر حاوي بهذه الصورة التي تفيض ثراءً وتشابكاً وتعددية في الدلالات. وسأكتفي، ختاماً لهذه المناقشة، بالاشارة إلى الصور التالية[(**)] من القصيدة نفسها:

١ ـ «يوم أنّتْ مريم يوم تداعت
زحفت تلهث في حمى البوار
وأزاحت عن رياح الجوع
في أدغالها صمت الجدار
وسواقي شعرها

انحلَّتْ على رجليك جمراً وبهاره

٢ ـ «ولماذا لم يعد يشغفُ ما في
صدري الريان من حب تصفّى واختمرْ
غيمة تزهر في ضوء القمرْ
وسرير مارج بالموج
من خمر وطيب
جنة الفلك على حى الدواره

٣ ـ «لم يزل ما كان:
برق فوق رأسي يتلوى أفعوان
شارع تعبره الغول
وقطعان الكهوف المعتمة
مارد هشّم وجه الشمس
عرّى زهوها عن جمجمة
عتمة تنزف من وهج الشهاره

. ٩

قد تكون الصورة الشعرية أكثر سمات شاعرية محمد الماغوط ورؤيته للعالم تميزاً وابتكاراً. ورغم أن الصورة لديه تأتي تجسيداً لطاقة غير عادية على الابداع، وتخلق علاقات مثيرة بين أشياء العالم ومكونات التجربة الانسانية، فإن صوره تشع بالخصائص ذاتها التي تشع بها صور المتميزين من الشعراء في هذه المرحلة، على الصعيد المحدد الذي تتم عليه دراسة الصورة في هذا البحث. إن صور الماغوط لا تبتكر علاقات جديدة بين الأشياء فقط، بل تقرن مكونات التجربة الشخصية، وأبعادها الانفعالية خاصة، مع معطيات حسية، فيزيائية، في العالم الخارجي خالقة تركيبات طازجة، نادراً ما نجدها في الشعر العربي حتى في مرحلة التفجر الصوري التي بدأت مع قصيدة الحداثة. والسمة البارزة لهذه التشكيلات التخييلية التصويرية الباهرة عند الماغوط هي، بالضبط، التشابك والتعدد في الدلالات، والانتقال من الاقتران الذي يرتكز على نقطة واحدة بارزة ويبلور معنى واحداً، إلى مسافة اللبس والتشابك والتعدد التي تتشكل من اقتران الأشياء في شعره. وتصدق هذه المقولة بشكل خاص بالنسبة للمرحلة الأولى من شعره. أما في المرحلة النهائية فان الصورة تكتسب طبيعة اكثر محدودية، وحسية، وتركيزاً على نقطة اقتران واحدة. بيد

أنها هنا تحقق وظيفة، ضمن بنية القصيدة ورؤية الماغوط للعالم، لا تقل امتيازاً أو اثارة عما تحققه الصورة المغايرة لها في نصوص المرحلة المبكرة. وسأختار من قصائده الأولى أربعة نماذج آمل أن تفي بالغرض المحدد للدراسة الحاضرة.

١ ـ «جنازة نسر»

«أظنها من الوطن
هذه السحابة المقبلة كعينين مسيحيتين
أظنها من دمشق
هذه الطفلة المقرونة الحواجب
هذه العيون الأكثر صفاء
من نيران زرقاء بين السفن
أيها الحزن... يا سيفي الطويل المجعد
الرصيف الحامل طفله الأشقر
يسأل عن وردة أو أسير
عن سفينة وغيمة من الوطن...
والكلمات الحرة تكتسح كالطاعون»

تحدث الصورة الأولى في النص هزة عبّر عن مثلها عبد القاهر الجرجاني، بلغة بديعة حين وصفها بأنها «هزة وأريحية» كأنها الصورة تحرر الذات، ترتفع بها وتسمو، تطلق العنان لها من قيود لا مرئية فتغدو كريمة، سمحة، معطاء. وتنبجس هذه الهزة فور اندلاع الشرارة التي يحدثها الاقتران الحاد المفاجىء بين «السحابة من الوطن... والعينين المسيحيتين». وليس ثمة من شك في أن كل جزئية في الجملة، كل مكون من مكونات النظم فيها، بلغة الجرجاني، تسهم جذرياً في احداث هذه الهزة والأريحية، ويبتدىء ذلك مع الفعل «أظنها» ولو كان النص قد اختار من المحور النسقي بديلاً مثل «أعرف أنها قادمة من الوطن» أو «هل هي...؟» أو «أعتقد أنها» لضاع نصف الأريحية على الأقل. ومع أن هذا البعد من تكوين الصورة ليس النقطة الدقيقة التي أسعى إلى إبرازها في هذه الدراسة، فإن بعض دلالاته ضروري أن يبرز ويتقصى في السياق المحدد لدراستي أو هو التشابك والتعدد في الصورة الشعرية، أي التشابك والتعددية في التشكيل التخيلي «السحابة.. عينان مسيحيتان». إذ أن فعل «الظن» مكون هام في خلق اللبس والتشابك والاحتمالية ـ وكلها من مكونات التعددية ـ في الجملة والصورة على حد سواء. فالظن ذو دلالة احتمالية: قد يكون الأمر كذلك وقد لا يكون. قد تكون هذه السحابة قادمة من الوطن وقد لا تكون، وذلك أغنى للتكوين الكلي للصورة التي تبدأ احتماليتها وتعدديتها بالإشعاع فور أن نتساءل: ما العلاقة بالضبط بين

السحابة (في وجودها المطلق أولاً، ثم في كونها سحابة قادمة من الوطن) وبين عينين (في وجودهما المطلق أولاً ثم في حالة كونهما مسيحيتين)؟ إن ما لدينا هو تركيب يتألف من طرفين كلاهما حسي مادي: السحابة والعينان. ولو كنا في إطار الانتاج الشعري القديم لكان من المتوقع جداً، أن يكون الرابط بين أي مكونين حسيين ماديين واضحاً سهل الادراك، نسبياً أو إطلاقاً. أما هنا، في إطار الشعر المعاصر وقصيدة الحداثة، فليس من الحكمة أن نتوقع مثل هذا الأمر. إن السحابة واضحة دون شك وكذلك العينان ـ السحابة تحمل دلالات سهلة التحديد، وكذلك العينان. والسحابة الممطرة سهل أن تبدو كالعينين اللتين تندبان بالدمع. لكن هل هذا هو ما تبرزه الصورة؟

هل لدينا وسيلة نقدية للإجابة بـ «نعم» وتصور حل مقبول للمعضلة ثم تقرير دلالة وحيدة البعد؟ من الجلي أن الاجابة لابد أن تكون بالنفي لكي تكون علمية سليمة. فلا الجملة نفسها تشي بأن علاقة السحابة بالعينين كامنة في التداوة ـ المطر ـ الدمع، ولا النص الكلي يشعر بإمكانية كون ذلك سلبياً. كل هذا والنقاش ما يزال يدور في إطار الصورة «السحابة/ العينان». وحين ننتقل إلى البعد الأخر للصورة. . «قادمة من الوطن/ مسيحيتان» تزداد الأمور خروجاً من عالم ما هو قابل للتحديد ودخولاً في عالم اللامحدود، من عالم الواحد إلى عالم المتعدد. إن سحابة قادمة من الوطن قد تشع بدلالة القسوة كما قد تشع بدلالة الليونة، قد تكون الوعد وقد تكون الوعيد. وليس في النص ما يرجح هذا أو ذاك. وان عينين مسيحيتين قد تكونان عيني زيف وقسوة كما قد تكونان عيني رحمة ونعومة وقداسة ووعد. والأمر كله مرهون بالمنظور أولاً، وبالشروط الثقافية، الحضارية السائدة، ثانياً. مِنْ منظورِ مَنْ تحدد دلالات السحابة القادمة من الوطن والعينين المسيحيتين؟ وفي أي شروط ثقافية حضارية؟ ومن الجلي أن بوسعنا افتراض أن العلاقة التي تشد الشاعر الى الوطن هي علاقة حب، وحنوّ، وشوق، وأن العينين المسيحيتين تشعّان بدلالات الجمال والحنو والرقة والتسامح والمحبة والعذوبة والصفاء والوداعة. لكن هذا سيبقى افتراضاً يروق لنا، وقد لا يروق لغيرنا. وقد يكون، أو لا يكون، أمراً هاماً يسهم في تشكيل الدلالة أن يشار إلى أن الشاعر ليس مسيحياً، وأنه يملك رؤية للعينين المسيحيتين آخرية: أي متشكلة في منظور الآخر. وقد يكون، أو لا يكون، أمراً هاماً أن نقول إن هناك تاريخاً من العداء بين العرب وأوروبا المسيحية، أو أن هناك تاريخاً من العلاقات الغامضة المبهمة، في فترات تاريخية طويلة، بين الثقافة السائدة في المنطقة (الاسلام) والمسيحية. . . وأن العصر الحاضر، والسياق التاريخي الذي أنتج فيه النص (لبنان سوريا، مكانياً، وأوائل السبعينات، زمنياً، ومد العلمانية والقومية والتحرر. . . الخ حضارياً) هو عصر تتلاشى فيه أهمية الفوارق المذهبية بين الفئات المثقفة وينعدم التعصب الطائفي . . . الخ، لكن كل ما نقوله يظل في إطار الاحتمال، واختيار دلالة محدّدة دون أخرى للصورة، يكاد يكون أمراً إيمانياً أكثر منه اختياراً تعين على تسويغه دلالات للألفاظ معطاة ثقافياً أو نصياً. غير أن التعددية الدلالية تبلغ ذروتها حين نعاين الصورة ضمن بنية النص

الكلية. وهي بنية تنبض بتوتر حاد ينبع من، ويولّد أشكالاً تعبيرية متناقضة متعارضة تفصح عن مساحة شعورية تتقاطع فيها الإنفعالات بصخب بارز ملتبسةً غامضةً، متعارضة، متناقضة. إنها بنية شعورية لغوية ضدية، التباسية. ويتجلى ذلك في صور باهرة بعد فيض الصور العذبة التي تلي الصورة المناقشة، اذ يجمع النص في حيِّز واحد بين أربعة أشياء متعارضة يسأل عنها الطفل الأشقر على الرصيف (أو بالأحرى الرصيف الذي يحمل الطفل الأشقر) هي «وردة، أسير، سفينة، غيمة» كما يتجلى في البيت التالي مباشرة الذي يربط اكتساح الكلمات الحرة، الذي يتم في سياق من اللهفة والقوة والحنين المتفجر، باكتساح الطاعون «والكلمات الحرة تكتسحني كالطاعون» واصلاً بالتباس الدلالة، وتعدد الاحتمالات، أوجها في هذا النص على الأقل. وبين هاتين النقطتين «السحابة عينان مسيحيتان/ الكلمات الحرة كالطاعون» يتشكل نسيج صوري على درجة كبيرة من العفوية، من جهة، ومن الالتباس والتعددية في الدلالات، من جهة أخرى. فلقد بدأت القصيدة بالحديث عن «السحابة» التي تبدو، بشكل طبيعي، نقطة انطلاق التصور والشعور، و «الموضوع» الذي تتناوله القصيدة؛ وتحتل السحابة بهذا الشكل موقع المبتدأ النفسي (مع أنها في موقع المفعولية نحوياً). لكن الأبيات التالية تسقط السحابة تماماً وتتحدث عن أشياء أخرى بتسارع يقارب ضربات ريشة فنان يبعثر الموجودات أمامه على القماش. أولاً: «الطفلة المقرونة الحواجب». ثانياً: «العيون» ثالثاً: «الحزن» وتواجه أي محاولة لتشكيل الدلالة بسؤال فوري: ما هي العلاقة بين السحابة والطفلة والعيون والحزن؟ هل الطفلة هي السحابة؟ أي: هل يقارن البيت الثاني السحابة بالطفلة؟ وهل السحابة هي العيون كذلك؟ أم أن القصيدة منذ البداية لم تكن تتحدث عن السحابة في الواقع. بل بدأت بعملية إيهامية (أسميتها في بحث سابق «**الانزياح التصوري**»)[٣٣]، فتحدثت عن السحابة وهي تعني الطفلة أي هل موضوع النص «طفلة، حبيبة، امرأة» يراها الشاعر ويكتب عنها، لكنه يكتب عنها بلغة استبدالية استعارية تتمثل في «السحابة»؛ ولا تؤدي الأسئلة إلا إلى بلورة احتمالين يظلان قائمين بعد أن يكتمل النص. ١- نحن أمام صورة لسحابة (توصف بأنها كعينين مسيحيتين، كطفلة مقرونة الحواجب. . . الخ) ٢- نحن أمام صورة لامرأة (توصف بأنها سحابة، طفلة مقرونة الحواجب. . . الخ). ومما يزيد التشابك والتعددية والاحتمالات أن العين الانسانية تبرز في النص بشكلين مختلفين وصيغتين مختلفتين. فهي في الصورة الأولى في موقع المشبه به (بلغة البلاغيين) أي أنها ليست قائمة في الواقع بل تستحضر تخيلياً لأغراض المقارنة. وهي هنا في صيغة المثنّى «عينين». أما في البيت الخامس فإنها هي المشبه، أي أنها قائمة في الواقع، وينطلق النص ليجد لها مشبهاً به؛ ثم إنها هنا في صيغة «الجمع» «العيون». وفي هذا كله وجه من وجوه التعدد لا يرتبط مباشرة بتعدد الدلالات بالمعنى المطروح في هذا البحث، لكنه دون شك يسهم في إغناء النص وإخراجه من الوحدانية والمحدودية الى التعددية واللامحدودية على مستويات أخرى (تصورية، تركيبية، إيقاعية. . . الخ).

٢ ـ «القتل»

«بردى الذي ينساب كسهل من الزنبق(*) البلوري
لم يعد يضحك كما كان»[٣٨]

حتى في عزلة عن سياقها، وهي قصيدة طويلة تحمل عنوان «القتل»، وتتشحن هذه الصورة بعدد من الاحتمالات يبرز المدى الذي تصله الصورة لدى الماغوط من الثراء الحسيّ والثراء الدلالي. بل إن هذه الصورة لتكاد تبلغ درجة من الغنى بالاحتمالات يصعب معها تحديد نقطة مركزية لها أو بؤرة دلالية واحدة. إذ إن العملية التركيبية فيها تتم على أكثر من مستوى موحدة، في لغة باهرة الشفافية والنعومة، مدركات بصرية متباينة ومتعددة في آن واحد، في بنية كلية شعورياً ولغوياً، ذات أثر حاد في انبثاقه. فالنهر ينساب، في حركة لينة ناعمة، وهو يُقرَن في هذه الحالة إلى سهل هو بطبيعته ساكن. وهكذا، في انخطاف مفاجىء، تدغم الحركة بالسكونية لتنبع من توحدهما حالة من التوتر النابض، لا تصل الى قرار (هي بؤرة القصيدة كلها). ويتوسع المدى البصري ليضم رحابة السهل وانسياب النهر عبره الى النعومة والنصاعة والليونة، التي يولدها كون السهل من الزنبق. وحين تأتي الصفة «البلوري» يأتلف في فضاء الصورة الرحب لمعان وشفافية نادران يكونهما اتحاد الزنبق بالبلور. ويبدو النهر الآن مضيئاً وألقاً، شفافاً، ساكناً، لكنه متحرك في اللحظة نفسها، في حالة هي استحالة في الواقع، لكنها على مستوى الخيال الشعري نابضة بحياة داخلية ثرة. ومن الجلي أن هذه الحالة الفريدة غير قابلة للتركيز في دلالة واحدة محددة، بل هي وضع من التحول والتغير والتوحيد بين المتناقضات يمنع تشكل الدلالة الواحدة أصلاً، ويسمح بقدر عالٍ من التأمل وتوليد الدلالات باستمرار. وحين يأتي البيت الثاني ليقول ان النهر «لم يعد كما كان» يخلق وضعاً آخر من التغير والتحول وتعدد الدلالات. اذ ان الفعل في البيت الأول هو في الحاضر «ينساب»، لكن البيت الثاني يقول إنه «لم يعد كما كان» مشعراً بأن «ينساب» قد تغيرت لكن إلى أي حالة؟ لا السياق المباشر التالي للبيتين ولا النص كله يحدد طبيعة التغير. وتظل الصورة كما هي عليه، والنهر عالق في الذهن متغيراً لكنه ينساب كسهل من الزنبق البلوري. وبمثل هذه الطاقة على الاشعاع وتوليد الاحتمالات، تحفل الصورتان التاليتان اللتان سأكتفي بايرادهما دون مناقشة، سوى الاشارة الى استحالة تحديد دلالة واحدة لحبل الثريات المضيئة ولكونها جائعة (في الصورة الأولى) والى استحالة ابراز نقطة ارتباط واحدة، بين الخبز والطفلة العارية (في الصورة الثانية) رغم ما قد تفصح عنه الصورة، من شبق مفتون يحيل حتى الخبز إلى جسدٍ عارٍ وجسد طفلة عارٍ بالتحديد.

(*) أقرأ الكلمة هكذا. وهناك احتمال آخر هو أن تكون «الزئبق»، لكنني أجد قراءة «الزنبق» ألصق بطبيعة العملية التخيلية ـ التصورية عند الماغوط.

٣ ـ «كنت أتدفق وأتلوى
كحبل من الثريات المضيئة الخاتمة
وأنا أسير وحيداً باتجاه البحر»(٥٩)

٤ ـ «المجد كلمات من الوحل
والخبز طفلة عارية بين الرياح»(٦٠)

١٠ .

وتزداد الصورة تشابكاً، وظلمة، وتحولاً إلى بؤرة لتعددية الدلالة مع حركة الزمن. وهي في المرحلة الحاضرة بين أبرز الملامح المميزة لقصيدة الحداثة على هذا الصعيد المحدد بالضبط، أقصد خروجها من وحدانية الدلالة ووضوحها إلى ظلمة الدلالة وتعددها وتشابكها. وسأكتفي بالنماذج الثلاثة التالية لمحمود درويش، ومحمد بنيس، وأناقش كلاً منها باختصار شديد.

١٠ ـ ١ . محمود درويش، من «يطير الحمام»

«يطير الحمامُ
يحطّ الحمامُ
ـ أعدّي لي الأرض كي أستريح
فإني أحبك حتى التعبْ
صباحكِ فاكهة للأغاني
وهذا المساء ذهب
ونحن لنا حين يدخل ظلٌّ إلى ظله في الرخام
وأشبه نفسيَ حين أعلّق نفسي
على عنقٍ لا يعانق غيرَ الغمام
وأنتِ الهواء الذي يتعرّى أمامي كدمع العنب
وأنتِ بداية عائلة الموج حين تشبّثَ بالبرّ،
حين اغتربْ
وإني أحبك، أنت بداية روحي، وأنت الختامُ

يطير الحمام
يحطّ الحمامُ.»(٦١)

ليست الصور التي يتناسج منها هذا المقطع أكثر الصور في شعر درويش ثراءً، كما أنها ليست بين

أكثرها قدرة على التركيب والصهر والتحوير. ورغم ذلك فانها تقدّم نموذجاً متميزاً لتحوّل الصورة في قصيدة الحداثة الى بنية فيّاضة بالطاقات الايمائية، والظلّية، والاحتمالية. ففي وسط هذه النغمة التمويمية الثريّة، التي تتمتع بدرجة عالية من الوضوح الايقاعي، لكنها تملك سحراً إغوائياً تتسرب إليه النفس بليونة وروتق وشيء من الغيبوبة المعطّلة لحسّ التمعُّن والتأمل النقدي، الباحث عن الوضوح والحدود الفاصلة بين الأشياء، تتصاعد صور النص لتشكّل شبكةً تنسج خيوطها حول الحسّ المتفحّص بما يكاد يشبه الخدر. ويستسلم الحسّ لتداخلات وتشابكات ترشح منها فضاءات رمادية لا تتميز بوضوحها، بل يتماهي الأشياء فيها وتمازج الخطوط والألوان بحيث تمتنع الدلالة الواحدة، وتكثر الدلالات والترابطات والظلال. منذ «أحبك حتى التعب» يبدأ الاسترخاء واختفاء القوّة المعربدة. وفي «صباحك فاكهة للأغاني» يفتقد الذهن الدلالة المحددة. كيف يكون الصباح فاكهة؟ وما دلالة «فاكهة للأغاني». ثم كيف يكون المساء، الذي صوره الشعراء بآلاف الصور، فجأةً «ذهباً»؟ بهذه اللغة التي تضيف الى المساء بعداً جديداً. أما «نحن لنا» فإنها تصل ذروة التشابك والتداخل والحلولية بين الذوات والأشياء. ويعمق ذلك كله دخول «ظل إلى ظله» في الرخام. الرخام؟ أي رخام؟ الجسد البض الجميل الذي يفوح عليه الظل فجأةً؟ ظل جسد العاشق؟ وفي «أشبه نفسي حين أعلّق نفسي» تتطاير حدود الوحدانية والمحدودية بشكل نهائي. يصبح الشيء نفسه وآخر وثالثاً في آن واحد. وفي التجانس بين العشق ويعانق مثل هذا الكثير والتعدد. ثم تصل كل هذه الخيوط نقطة تأوجها في الصورة المدهشة التي تستحق نقاشاً بشيء من التفصيل: صورة الهواء يتعرى كدمع العنب.

من الجليّ أن الفعل «يتعرّى» يمنح الهواء حضوراً باهراً في هذا النص لا يكاد يضارعه حضور آخر في الشعر. وهو حضور مختلف جذرياً عنه في القصيدة القديمة وفي الشعر الحديث عامة، إلا ما يمكن أن نجده في لغة أدونيس الشعرية. والصورة لا تؤنسن الهواء فقط، بل تمنحه ما يملكه أصلاً فيما يبدو أنه مراوغة جميلة تخرج الهواء عن طبيعته لتعود فتبرزه فيها. ذلك أن الهواء عارٍ أصلاً. أما هنا فإن ما ينسب اليه يشكّل استعارة مركّبة: الهواء يرتدي شيئاً أولاً (دون أن يقال ذلك)! الهواء يتعرّى الآن مما يرتديه. وتندفع اللغة غير مكتفية بهذه الاستعارة المركبة لتخلق صورة مضاعفة: الهواء يتعرّى أمامي كدمع العنب. العنب يؤنسن الآن، ثم يذرف الدمع. ودمع العنب، فيما يوحي به النص، صافٍ صفاءً مطلقاً: صفاء الهواء نفسه. غير أن فعل العري يمتدُّ أيضاً ليشمل دمع العنب. هكذا تتناسج جميع الجزئيات لتولد حالة من الحركة الأثيرية الصافية التي يتوحد فيها الهواء في عريه بالعنب في عريه، وبدمع العنب في صفائه. ومن «الدمع» والصفاء والسيولة تمتد خيوط خفية إلى «الموج» في السطر التالي. أنت بداية عائلة الموج. ما هي عائلة الموج؟ الموجة التي تتناسل منها موجة فموجة وهكذا؟ توالد الموج المتشبّث بالبرّ في سلسلة مترابطة تعطي لتشبثه قوة وأملاً بالبقاء، في اللحظة التي يكون فيها قد اغترب فصارت «العائلة» وانبثاقها من جذر

واحد الأمل الوحيد بتجاوز الغربة أو القدرة على تحملها. منذ متى كان الموج، في الشعر او خارجه، يوصف بهذه اللغة الثرية التي تشعشع داخلياً بانفعالات حييسة متفضة لا تبرز على السطح بل تبقى خفيةً جلية في الأعماق؟

. ١٠ ـ ٢

محمد بنّيس:

١ ـ ٤ . . .

تحت السقف الفستقيْ

إلى حيث الجمراتُ

لفيفٌ

محتدم بورود الحرْمَل

و

الشُّبْ

الجمراتُ

خلائق تكسوني بحفيف الضوء

ولكنْ

من يغسل

تجويفات الضوء المنشور

على شجر النوم

ومن

بمعابر شاحبة يدنو»[٦٢]

٢ ـ

«لم يقصد فاس

ولم يقطف جرحاً من نهر طفولته

هذا الولع الفضيُّ بسر الباء

يعطيه فراشاتٍ

تتحدّر من أكفٍ

منشقٌ

عصفور قُزَحيٌ لا

يهجم
إلّا في مسرح غبطته
شُعلاً
تتآزر فيها الفاة»(٦٣)

من الجلي، حتى دون كبير تأمل، أن التكوين التخيلي كله في هذين المقطعين، على درجة عالية من الالتباس والابهام والشفافية البصرية في آن واحد. وهذه الخصائص مجتمعة تدخل مثل هذا التكوين في مجال ما أسميته في دراسة أخرى «لغة الغياب»(٦٤). ولغة الغياب على تواشج عميق مع الاحتمالية والتعددية التي أناقشها في هذا البحث من وجهة نظر دقيقة: هي انتفاء نقطة ارتكاز واقتران واحدة في الصورة تسمح بتخصيص دلالة وحيدة واحدة محددة لها. إن تكوين «الجمرات لقيف محتدم بورود الحرمل والشُّبّ» لا يمكن أن يناقش في إطار الألوان التي تمتلكها هذه الموجودات، كما لا يمكن أن يشار إلى آلية واضحة تقوم بها الجمرات بما يشير إليه النص «خلائق تكسوني بحفيف الضوء». لكن أدخل التعبيرات في لغة الاحتمالية هي الصورة المتمثلة في غسل «تجويفات الضوء المنشور على شجر النوم»، حتى اذا تصورنا عملية فيزيائية يكون الضوء فيها منشوراً كغلالة على شجر هو شجر النوم.

وفي المقطع (٢) ثمة إمكانيات مختلفة لتشكيل دلالات للصورة «لم يقطف جرحاً من نهر طفولته» لكن أياً منها لا يماثل ما في التعبير «قطف النور عن الشجرة» من وحدانية في الدلالة ووضوح. بل إن الصورة لتخلق عالماً متشابكاً من الايحاءات والتضمينات: الطفولة التي انسابت زمناً رخياً مشفّقاً مترابطاً، لكنه زمن مليء بالجراح حتى لكأنها كانت شجرة تثمر الجراح القابلة للقطف، ثم التوحد بين الزمن المنساب والشجر المثمر في صورة على قدر عال من الكثافة والاختزال، تتلاشى منها صورة الشجر والثمر ويختفي منها الزمن المنساب ليحل محل الأول منهما فعل القطف، ومحل الثاني صورة النهر، ثم يدغم ذلك كله في العبارة النهائية: «لم يقطف جرحاً من نهر طفولته». لكن ما الذي يعنيه نفي فعل القطف بالضبط؟ ان طفولته لم تعرف الجراح؟ واذا كان الأمر كذلك فلماذا تتجلى هذه «الفكرة» في هيئة عملية قطف منفية، والقطف، عادة، جنيٌ إيجابي الدلالة لنتائج «مثمرة» إيجابياً؟ ثم كيف تتم عملية قطف الجرح بالضبط، على افتراض أن الطفولة عرفت جراحها؟

كل هذه الأسئلة، واستحالة الاجابة عليها بأي درجة من اليقين دون مزيد من الغور الى باطن النص الكلي، تظهر الى أي مدى تصل الصورة في قصيدة الحداثة في النأي عن تشكيل الدلالة الواحدة المحددة وخلق تكوينات على قدر عال جداً من التشابك والالتباس والتعددية والاحتمالية.

واذا كان لنا أن نصف طبيعة الصورة وتكوينها في قصيدة الحداثة، باستخدام أحد «القوانين» الأساسية للاستعارة كما سنّها النقد العربي القديم، فاننا نستطيع أن نظهر المسافة الشاسعة التي عبرها

الخيال الشعري والابداع والنقلة التي أحدثها الى الجانب المضاد تماماً، للجانب الذي تقف عليه الاستعارة في إطار هذه القوانين. لقد قال الأمدي، مثلاً، إن العرب استعارت الشيء اذا كان بين المستعار والمستعار له مشابهة أو مناسبة قابلتان للتحديد دون إغراب[٦٣]. واذا كان هذا قانون الاستعارة القديمة الغالب، فإن قانون الاستعارة الحديثة هو أن كل شيء قابل للاقحام في كل شيء، كل شيء قابل للنسبة إلى كل شيء، كل شيء في متناول الخيال الخلاّق، ولا حدود لما يمكن أن يفعله هذا الخيال على صعيد خلق الاقترانات والتشابكات بين الأشياء، أو بين مكوّنات التجربة الانسانية في أشكالها وتجلياتها المختلفة. إن استعارات أبي تمام التي أثارت الأمدي، مثلاً، لا تكاد تكون بشيء بالقياس إلى الصورة في قصيدة الحداثة، ولا تبدو لافتةً للنظر بشكل خاص بوصفها مغرقة في التقصيّ، مغربةً، بعيدة، كما كان يراها الأمدي.

(يتبع)

مصر

الرسالة الجديدة
العدد رقم 10
1 يناير 1955



لم يصادف مذهب في العصر الحديث من رواج وذيوع ماصادفته الوجودية في اوروبا ، وخاصة في فرنسا باعتراف اعدائها انفسهم ، فلا يكاد ينشر كتاب عنها ، أو يعلن عن محاضرة فيها ، او تمثل مسرحية من تاليف كتابها او تقدم في الخيالة حتى يسرع الناس الى قراءة مايقترون ، ويتسابق الجمهور للاستماع لما يريعون ، أو لمشاهدة مايعرضون ، فيزدحم بهم المكان حتى لايبقى هناك موضع لقدم . وقد أثارت الوجودية مع هذا مايثير كل مذهب جديد من خصام وجدال حول مبادئها وغايتها بل كانت شدة ذلك الخصام والجدال على قدر مالقيت من انتشار واقبال . ومن هؤلاء الخصوم من هم من الفلاسفة ومن هم من الادباء ، لأن أصحاب هذا المذهب فلاسفة ، ولكنهم يذيعون مبادئهم في أدب فلسفي موضوعه اجمالا مركز الانسان وموقفه في المجتمع والعالم وماعليه أن يقوم به ليكون وجوده مشروعا . ويعالجون في ذلك مسائل هي من صميم الفلسفة تثير ثائرة خصومهم من الفلاسفة كما ان الأدب الذي يدعون الى مبادئهم فيه تثير خصومهم من الادباء وخاصة ذوى العقيدة من هؤلاء . هذا الى ان الوجودية قد تعرضت لحملة أخرى من تشهير مصدره الجهل وسرعة الحكم فلا يزال كثير من « المثقفين » يعتقدون ان الوجوديين هم هؤلاء المستهترين من الشبان الذين يتسكعون في الملاهي والحانات التي تحمل اسم الوجودية في باريس . بل منهم من يتصورون سارتر عربيدا كاتباعه يغدو ويروح بين جماعة من الفوضويين المتعطلين ، يتنقل بهم من حانة الى حانة ولكن لاعلم لهؤلاء بما لسارتر من انتاج فلسفي وادبي غزير ويستدعي هذا الانتاج جهدا كبيرا لايتفق وما يصورون به سارتر . وأنما هذا استغلال منهم لمزاعم واوهام تسبق الى الاذهان كثير ممن يغشون تلك الملاهي البارسية من الاجانب فيخيل اليهم ان اصحابها وجوديون ، وعملاءها وجوديون ، وان مايقدم فيها من خلاعة ومجون هو الوجودية !! ولا يعد هؤلاء من خصوم الوجوديين الذين نقصدهم في هذا المقال ، وانما أشرت اليهم لأنهم كثير بيننا وينبغي لهم أن يقرأوا ويطلعوا على حقيقة مايجهلون ، فيعارضوا منه مايعارضون أو يؤيدوا ما يؤيدون عن علم .

ومما يجدر بنا ان ننبه اليه أن مبادىء الوجودية صعبة الفهم ، لتشعبها وللاصطلاحات الخاصة بها ولاتزال هذه المبادىء تلتبس على بعض كبار الكتاب من الغربيين ، فيفهمونها فهما يبعد كثيرا او قليلا عن الحقيقة وذلك لأنهم لم يستقصوا في بحثهم أو لأنهم صدروا في حكمهم عن سوء قصد . واشد هؤلاء خطرا على الوجوديين من يتقربون اليها من اصحاب المذاهب الاخرى الهدامة كالفوضوية والسريالية فيصيدون نوعا من الشبه بين الوجودية وبين مذاهبهم ولهذا ينبغي لمن يريد أن يقف على الوجودية أن يقرأ لاصحابها انفسهم دون أن يقتصر على القراءة عنهم ، وأن يستقصي في قراءته ثم يرجع على الاخص لأدبهم فيقرأ منه كثيرا ليفهم مبادئهم على وجهها الذي قصدوا اليه .

وقبل أن نعرض آراء خصوم الوجوديين ورد هؤلاء عليهم في حدود مايتسع له هذا المقال ، نرى لزاما علينا أن نعرض الفكرة الجوهرية للوجودية عرضا موجزا سريعا نتعرف به على مأتى هذه الحملات جميعها . وتتلخص هذه الفكرة في أن « الوعي الانساني حر » ذلك ان وجود الوعي الانساني مغاير لوجود الاشياء . فوجود شيء ما محدود بمكان وحالة خاصة يبدو فيها سلبيا تجاه ما يسيطر عليه من قوانين . أما الوعي الانساني فله من الحرية مايستطيع أن ينتزع بها نفسه من ماضيه ليفكر فيه ويتخذ له موقفا حيال حاضره كي يشرع في صنع مايريد له من مستقبل . ولا يسيطر عليه مايحيط به من عوامل سيطرة مطلقة والا صار شيئا من الاشياء مثل كفة الميزان مثلا ، ترجح بما يوضع فيها . وهذه الحرية مطلقة في طبيعتها لاتحدها الاسباب ولا الدواعي المختلفة لان مرجعها الانسان ذاته فاذا شرعت في واجب أو جعلت لنفسي غاية ، فالي وحدي الحكم فيها اذا كان هذا الواجب يتجاوز حدود ما استطيع ، وما اذا كانت الغاية تساوي مايبذل فيها من جهد دون ان تسيطر على العوامل المحيطة بي سيطرتها على الاشياء ، فاذا كنت أتسلق جبلا من الجبال مثلا ، فانا وحدي الذي افصل فيما اذا كنت استطيع ان اتابع سيري حتى القمة . واقف حين احكم باني ساعجز عن الوصول اليها لثقل مااحمل مثلا أو لشدة الجهد الذي يتجاوز حدود قدرتي .

وليس لامرىء أن يزعم أنه لم يكن في استطاعتي ان استمر في السير ولو خطوات اذا لم اكن قد انتهيت الى هذا الحكم ، وكذلك اذا وقعت في اسر الاعداء ، فعذبت لافضي لهم باسرار الوطن ، فانا وحدي الذي افصل في مدى تحمل لهذا العذاب في سبيل القيام بواجبي ، وتخونني القدرة على ادائه حين أحكم بان العذاب فوق مااستطيع تحمله ، والوعي بهذه العناصر الذاتية يخلق في الانسان مايدعوه الوجوديون « بالقلق » فيما يجد للمرء من مواقف ، ويعقبه مايسمونه « الالتزام » أي التزام المرء نفسه عن اختيار بما يمليه عليه كل موقف من مواقفه . وهو التزام عن وعي ، يفضل كثيرا مانقوم به طاعة لا يلقى الينا من اوامر . فالوطنية مثلا عند المواطن غير « الملتزم » أثر آت من غيره دون قبول منه عن اختيار ووعي بنفسه . كما هو شأن الملتزم وشتان بين الاثنين .

وهذه القضية من قضايا الوجوديين مثار أكثر ماتثيره عليهم خصومهم من حملات . فمن هؤلاء من يرى أنه اذا كانت « الذاتية » هي أساس ما يدعو اليه الوجوديون من مبادىء ، واذا كان لتلك الذاتية حرية مطلقة فيما يدعون ، فهذه اذن الرومانتيكية الثائرة على نوع من الكلاسيكية المستقرة ولهذا يناظرون بين الوجوديين واعداء الكلاسيكيين من دعاة الرومانتيكيين في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر في ألمانيا وفرنسا ، ولكن غاب عن هؤلاء أن الذاتية عند الرومانتيكيين غيرها عند الوجوديين ، فلا يقصد الوجوديون الا الى تقرير قضية موضوعية هي أن ذاتية الانسان مصدر لأفعاله . وليس لهذه الذاتية عندهم من معنى سوى حرية الانسان ، وهي أساس لما يدعون اليه من فلسفة متعالية ، وهنا يتعرض الوجوديون لأشد حملات خصومهم اذ يرى هؤلاء أن في هذه الحرية اخطر ما يتهدد المجتمع . لأنه اذا كانت حرية الانسان اساسا لما يدعون له من مبادىء ، فتلك اذن فردية هدامة تقرب من الفوضوية أو من جحود القيم وأين اذن القيم الخالدة من الخير والحق والعدل ؟ .... وأين اذن مبدأ الاسرة والمجتمع والوطن وكثيرا ما يردد أعداء الوجودية هذه المعاني في مقالاتهم . ويشيدون بها النكير على انصار هذا المذهب ...

ولذا يجدر بنا ان نشرح موقف الوجوديين ازاء هذه الحملات .

ليست الحرية الفردية عند الوجوديين أن يفعل المرء مايشاء على حسب مايملي عليه هواه ، ولكنها الوعي الكامل بما يجب ان يسلكه المرء على حسب مايملي عليه كل موقف من المواقف بما له من خصائص أو بعبارة اخرى هي الاستقلال في الاختيار والعمل ولكن على ان يكون المرء « ملتزما » بكل مايحيط بموقفه من وقائع .

و « لاتتحقق الحرية الا في الالتزام » ويدخل في معنى الالتزام الحقائق التي تحيط بالموقف فتملي على المرء سلوكه المشروع حياله .. ولكن هذه الحقائق لاوزن لها عند الوجوديين الا بما يضيفه عليه المرء من قيمة في كل موقف من مواقفه على حدة . فهو وحده الذي يفصل فيها ، ويرسم كيف يتصرف فيها . لكأنه يكتشفها ويخلقها خلقا جديدا فمبدأ القيم الخالدة المجردة لايكفي وحده عند الوجوديين في توجيه سلوك الانسان وتحديد طريقته في الاختيار اذن لابد في كل موقف من الاختيار الحر المشروع اي الذي يتقيد بمختلف الحقائق والاحوال المحيطة به . ولنضرب لذلك مثلا نستعيره من بعض الكتاب الوجوديين : « تتطلب الاخلاق من المرء ان يخدم وطنه ، ولكنها لاتحدد مايجب ان يختاره المرء من فكرة الوطن ، ولا ما يخدمه به في كل موقف وقد دافع كل من تعاونوا مع الالمان عن انفسهم بأنهم كانوا يريدون الخير لفرنسا ... وبأنهم ارادوا ان يخدموا السلام والعدالة والنظام . ولكن المسالة حقا هي معرفة مايمكن ان يعتقد به فيما يسمونه السلام والعدالة والنظام فلا يمكن اذن ادانة هؤلاء المتعاونين مع العدو الا باسم قيم جديدة وجدت وفرضت اثناء هذه السنين الاخيرة .... » فليست الحرية الوجودية دعوة الى الهدم ، ولكنها دعوة للبناء والاصلاح » وينحصر كل مايدعون له من جهد في جلب الخير وتحطيم الشر » وتعتد الوجودية بكل المعاني الانسانية التي ترمي الى اتخاذ الانسان غاية في ذاته عن طريق الارادة الخيرة للمجموع ولو ادى ذلك الى التضحية بالنفس . ولناخذ لذلك مثلا مانقرؤه في مسرحية وجودية عنوانها « الافواه غير المجدية » لسيمون دي بوافوار فنرى مدينة قد ثار اهلها على ملكهم فطردوه منها . ولكن المدينة محاصرة بقواته . ويصمد اهلها للحصار .



ويتضورون على الاستعداد ماهم فيـــه من جهد .. وما هم معرضون له من نقص فى الاموال والانفس . استمع مثلا الى هذا الحوار بين جنـــديين من جنود تلك المدينة :

— اوبأتى يوم تنتهى فيه متاعبنا ؟!

— نعم سيأتى هذا اليوم ، وعما قريب سنصبح سعداء أحرارا ، نكدح لانفسنا ونحيا لانفسنا وستغبطنا المدن الاخرى على مانتال من خلاق وسنضرب للعالم مثلا عظيما ، فاحرص على ثقتك فى أننا لم نعان ما عانيناه عبثا ؟!

لو لم تكن لدينا تلك الثقـــة لم نحتمل ما احتملنا .

ثم يشتد الحصار ويوشك اهـــل المدينة ان يموتوا جوعا ، ويجتمـــع مجلسهم ويقرر اعدام « الافواه غير المجدية » من النساء والاطفال والشيوخ حتى يكفى المخـــزون من الــــزاد المجاهدين من الرجـــال مدة اخرى . وقد قرروا تلك التضحية ليحيا الوطن حرا . وحين تجادل احدى النســـاء فى ذلك القرار يجيبها رئيس المجلس « ان شيئا قد يتم هنا لم يحدث مثله بعد فى مكان آخر ، فقد طردت المدينة ملكها واختار الناس أن يصبحـــــوا أحرارا سعداء .. وتنظر لنا المدن الاخرى بعيون ملؤها الامل .... اذن يجب ان ننتصر ، وقد وضـــعت قوانى فى خدمة الخير ، خير الوطن وخير العالم » فـــلا تحسبه تلك التى أثارت المسألة ماتحتج به الا شيئا واحدا ، هو ان هذا القرار فى شأن « الافواه غير المجدية » لم يصدر عن رضى الآخرين ، فحرموا بذلك حق الاختيار لانفسهم ، وحين يمنحون هذا الحق يجمعون على الموت فى سبيل تحرير الوطن ولكن بهجومهم يدا واحدة على العدو الذى يحاصرهم

فالوجـــوديون ابعد مايكونون من اهمال التبعة الاجتماعية فى حـــدود مايفرضـــه كل موقف من المواقف التاريخية المعينة ، وهم يعنون العناية كلها بالقيم الانسانية التى تدل على الافراد واجباتهم ، ولا يعفى المرء من واجبه ما يعترضه من صعاب ، حتى الموت نفسه لايصح ان يحول بينه وبين اداء هذا الواجب الاجتماعى — فاذا قرأت مسرحية « موتى بدون لحـــد » لسارتر ، رأيت خمسة اشخاص من أبطال المقاومة الفرنسية — يختلف كل منهم عن الآخر فى سنه وماضيه وحالته : فمن يونانى جهل سبق له ان جرب هذا النوع من العذاب فى اليونان ، ومن فتاة تحب رئيس المقاومة الذى سيعذب ليبوح بمكمنه ، ومن طالب يدرس الطب يحب تلك الفتاة وهو لهذا غيور عليهـــــا من رئيس المقاومة ، وسيعذب لذلك فى سبيل البوح بسره ، ثم شاب ضعيف البنية لايخاف الموت خوفه من التعذيب ، وأخيرا صبى حدث اشترك فى المقاومة فسيق مع الآخرين ، فلكل منهم من حاله الخاصة مايجعله فى موقف مختلف عن موقف الآخرين . وتسودهم جميعا فى أول المسرحية حـــــالة من القلق تجاه موقفهم ولكنهم لايلبثون ان يصروا على هزيمة العدو بما لديهم من اسلحة وهى : الاستخفاف بالتعذيب واحتقار الجلاد ورميه بنظرات ساخرة مستهترة ولكن يتكرر التعذيب ويحس احدهم بأنه على وشك ان يتســـوح ، ولكنه يتوصل بحيلة الى ان يقذف بنفســـه من النافذة ليصبح صـــيحة المنتصر ويروع المنظر الصبى المتعلق بأهداب الحياة ، وتدفعه عوامـــل اخرى كثيرة الى ان يفضى الى زميليه من زملائه فى الامر بأنه لن يقاوم التعذيب ، بل سيبوح بسره ، فيشط هذان الزميلان الى القتل بالصبى ، وهـــــذا قتل مشروع لاتبعة فيه ، لانه تضحية بفرد واحد فى سبيل نجاة كثيرين من المقاومين الآخرين الذين لم يلقوا بعد السلاح . ويبدأ الالمان فى تعذيب الباقين من الاسرى لم تنســـاح لهؤلاء (الفصل الرابع — المنظر الثانى من المسرحية) فرصة للتنصل من التبعة باقرار لايفيد الالمان فى شئ ، ولكنهم يترددون : أيصمتون على الصمت حتى الموت أم يكذبون على اعدائهم كذبا لاخطر عليهم فيه ؟ فمنهم من يرى ان عليهم ان يختاروا الموت لبطل موقفهم مشروعا ، ومنهم من يرى ان يسلكوا الطريق الآخر لينجوا بانفســـــهم فيستـأنفوا الجهاد .. ومن الاولين من يستمع هنرى الذى يفضل الموت وبخاصة لما يعذبه من عذاب الضمير فى قتل الصبى لا لأن قتله خطأ فى ذاته ، اذ كان من الواجب ان يقتل ، بل لأنه يشـــك فى ان قتله له كان عن كبرياء لا عن وطنية . ويعارض الآخرون بأنه ليس لنا ان نختار موتا لاغاية له ولا تضحية فيه ... ويطـــــول بينهم جدال نرى فيه مبادى ا[illegible] فى التبعة الاجتماعية ومدى تقديرهم لها

وحسبنا هذه الامثلة للدلالة على خطأ من يظن ان الوجوديين فرديون يغفلـــــــون التبعة الاجتماعية فى فلسفتهم وأدبهم ، فالامر على النقيض من ذلك اذ انهم من هذه الناحية اشد كثيرا من غيرهم . ولكن الوجـــوديين يلزمون على الانسان ان يسلك فى كل موقف على حسب ماله من ملابسات وعليه ان يراجع نفسه فيمـــا قرره اذا جد جـــديد فى الموقف قد يقتضى منه تعديل مااتخذ من قرارات . وبذا لايتعصب المرأ لمذهب من المذاهب ولا لطائفة من الطوائف لذاتها بل لمسا تتخذ من قرارات فى المواقف المختلفة وهذا فرق من الفروق الجوهرية الكثيرة التى يختلف فيها الوجــــوديون عن الشيوعيين . والخصومة شديدة بين الطرفين ، ولا يتسع مثل هذا المقال للافاضة فيها . فسارتر يرى ان الشـــيوعية مذهب اعتراه ما اعترى المذاهب الجامدة التى تصير بجمودها اضطهادا واستعبادا ، من وجهة اخرى يحفل الشيوعيون من هذه الحرية التى يدعو اليها سارتر متسائلين : « وما هذه الحرية وهذا الاختيار الدائب الذى يريدنى على أن أختـــــار لنفسى كل صباح ما اذا كنت من الفاشـــــيين أو ضدهم؟ » ولكن الوجوديين لايتطلبون أن يعيد المرء النظر فيما اختار الا اذا جد جديد فى موقفه يقتضى اعادة النظر فيه . وفى هذا مايقضى على الحقائق والوقائع كل مايمكن ان تكون لهمــا من قيمة فردية وجمالية اما . والهوة جد واسعة بين الوجوديين والشيوعيين والجدال بينهم على اشده على الرغم مما يتوهمه بعض الكتاب من شبه سطحى بين المذهبين يحصره فى ان كلا منهمـــا يتبع المنطق المادى للحوادث ، دون الركون الى القيم الخالدة المجردة فى ذاتها . وهذا الاتجاه الاخـــــير هو مايدعو اليه الكاتب الفرنسى جوليان بندا ، وهو من اشد خصوم الوجودية فى فرنســـــــا ، وهو يتهم الكتاب بخيانتهم ورسالتهم حين بعدوا عن التأمل فى القيم العالمية والانســـــانية تأملا تجريديا مقصـــــودا لذاته . ويرى الوجوديون وعلى رأسهم سارتر ان دعوة بندا تجعل من الكتاب طبقة مستهلكة فى المجتمع ، عالة عليه ! .. اذ كيف يجوز لكاتب ان يتأمـــــل فى القيم الخالدة بينما يجتاز وطنه ازمة أو يخوض حربا تهدم فيه هذه القيم على يد الاعداء . وقد ضرب سارتر مثلا الكاتب الامريكى [illegible] سارد [illegible] اذ كيف كان يجوز لهذا الكاتب ان يتأمل فى القيم الخالدة ويهمل الدفاع عن بنى جلدته من السود المهضومى الحق فى امريكا؟ ولعل اهم مايثير الاهتمام بالوجودية هو عنايتها بمشاكل العصر ، ونزولها بالفلســـــــفة من التجريد الى الواقع وتعبيرها عن المبادئ الفلسفية فى أدب هو صورة للحياة وللفكر فى العصر الحديث ، ومشاركتها فى حل مشكلاته

بقى لنا ان نشير هنـــا الى العقيدة عند الوجـــــوديين ، فمن المعروف أن الوجوديين فريقان : معتقدون وغير معتقدين ومن هؤلاء سارتر واتباعه وهذا ماجعلهم هدفا لحملات الكتاب المسيحيين فى الغرب ، على انه مقالاتهم فى ذلك لاتعدوا ان تكون هجـــــــاء وسبابا لاداعى لنقل شئ منه للقراء . ويكفى ان نقرر هنا ان من الوجوديين من وفقوا بين عقيدتهم وفلسفتهم .

واذن فالعراك فى أمر العقيـــــدة قائم بين انصار المذهب الوجـــــودى انفسهم ، واولى بنا ان نورد هنا كلمة الفيلسوف الوجودى يسبرز حين سئل عن رأيه فى سارتر فقال : « انى أقدر كثيرا عمله الادبى وهو على صـــــلة وثيقـــــــة فى تكوينه الثقــــافى بالكلاسيكية الفرنسية ، وعلى علم تام بالنواحى الفنية للمسرح وبســــــنا للمواقف المسرحية من معنى وما للحدث فيها من وزن . واشهد كتبه الفلسفية بما له من ثقافة واسعة ولكن سارتر كما ترى لايحمل لنا من غذاء روحى فهى الشريعة وحدها الغذاء ... ومن الحق القول ان حجة سارتر فى ذلك لاتقنع الا من ليس لهم فى دخيلة انفسهم أساس من العقيدة »

على ان الفلسفة فى ماضيها الطويل لم تأت بجديد فى هـــــذا الميدان . ولا يزال الخلاف بين الوجوديين كالخلاف بينهم وبين سابقيهم منذ قديم العصور وما اردنا بمقالنا هذا الا ان نعرض لبعض آراء خصوم الوجوديين مبينين مدى صدقها من فلسفة الوجوديين اذا فهمت هذه الفلســـــفة حق الفهم ، لانريد بذلك ان ندعو لها ولكن نريد أن نساعد على فهمها ليحكم عليها من يحكم عن بينة ، ويهمنا خاصة أن يحظى أدب الوجوديين بماهو جدير به من العناية لأنه ادب فلسفى حسب ذو غاية انسانية ، هذا والوجـــودية الآن مذاهب شتى يختلف بعضـــها عن بعض فى كثير من المسائل . وقد افادوا هم كثيرا من آراء ســـــابقيهم من الفلاسفة والمفكرين ، فاختــــاروا منها وتأثروا بها ، ولنا ان ننهج هذا النهج فنقرأ للوجوديين ونفيد منهم ونحكم عليهم بعد ان نعرفهم حـــق المعرفة ، وهذا مااريده من القـــراء ان يطلعـــوا على ذلك الادب وتلك الفلسفة ليأخذوا منها مايشاءون أو يدعوا .

« محمد غنيمى هلال »

مصر
فصول
العدد رقم 2
01 مارس 1983

الوحدة النصّيّة في "ليالي سطيح"

فدوى مالطى - دوجلاس

إن حافظ إبراهيم،كما هو واضح من لقبه «شاعر النيل» ، مشهور فى الغالب بشعره . ولكنه ألف فى النثر نصاً مهماً جداً وهو «ليالى سطيح».[1] وسنهتم فى هذه الدراسة بهذا النص وبقيمته ، ليس فقط كتراث تاريخى واجتماعى لكن كتراث أدبى أيضا . وسوف نثبت القيمة الأدبية بتحليل يوضح لنا وحدة النص من جهة الترتيب ومن جهة المعانى إن هذه التجربة الأدبية سوف تقودنا إلى رأى جديد يصحح الآراء النقدية الموجودة حاليا بالنسبة لهذا النص . وهى الآراء التى ترى ـ فى «ليالى سطيح» ـ عملا أدبيا ، يظهر كقطع متفرقة بدون وحدة نصية .[2]

وضع حافظ إبراهيم هذا الكتاب سنة ١٩٠٦ ، أى بعد رجوعه من السودان،وبعد وفاة الشيخ محمد عبده بعام واحد .[3] وتقص علينا «ليالى سطيح» من خلال سبع ليال ، ويحكيها راوٍ مصرى يخرج أثناء هذه الليالى . وفى رفقة صاحب له ، للاستماع إلى سطيح . وهذا هو ما يحصل فعلا فى الليالى الست الأولى : فى الليلة الأولى يسمع الراوى صوتا يسبح الرحمن ، فيذهب فى اتجاه هذا الصوت الذى يناديه بألقاب تصفه وصفا دقيقا ، ثم يدعوه إلى الرجوع فى الليلة التالية مع صاحب له قائلا : «فقل لصاحبك الذى يليك : **هلم إلى سطيح»[4] ويدهش الراوى من هذا الحديث،ويقول فى نفسه إنه يعلم أن سطيحاً قد مات : «فهل صدق القائلون بالرجعة أم جعل الله لكل زمن سطيحاً»[5] .**

وفى الليلة الثانية يرجع الراوى إلى نفس المكان ، ويلتقى ورجلا يعرفه . وهو يجلس حائرا فى حل مشكلة له ، وعندما مرت سفينة على النيل بجواره تكلم ذلك الرجل ، فدعاه الراوى إلى رؤية سطيح . وذهب الاثنان إلى مكان الصوت . وانطلق الصوت ينادى كالأمس ، وليخاطب صديق الراوى سطيحا عن الأمر الذى كان يضايقه .

ويتكرر اللقاء نفسه ـ فى حقيقة الأمر ـ فى الليالى الأخرى ، فيما عدا الليلة السابعة . أى يذهب الراوى إلى المكان ويلتقى برجل لديه مشكلة ، ويذهبان إلى مكان الصوت ، ويتكلم هذا الصوت عن تلك المشكلة . ومن الجدير بالذكر أن نلاحظ أن حواراً يجرى بين الصوت وشخصين آخرين (أى الراوى وصاحب له) فى بعض الليالى ، ويقتصر مثل هذا الحوار فى ليالٍ أخرى على الراوى ومرافقه . يستمعان إلى كلام يدور بين أشخاص موجودين ، إما فى الشارع أو فى محل آخر . وسنتناول بالتفصيل هذه الحالات فيما بعد :

أما فى الليلة السابعة فيخرج الراوى كالعادة ليلتقى بالصوت ، لكنه بدلا من ذلك يرى فى المكان غلاما مراهقا يعلن له أنه ولد سطيح . وعندما يسأله الراوى عن لقائه مع سطيح يجيب الولد قائلا : «إنه يتهيأ للقاء الخالق ، وقد انقطع عن كلام المخلوق»[6]

إذن ليس أمام الراوى إلا أن يعمل شيئا آخر وهو الذهاب مع هذا الولد العجيبْ الذى يريد أولا أن يزور المراقص والملاهى الموجودة فى الأزبكية .

وفى أثناء طريقهما إلى هذه المحلات يلتقيان برجل مسكين ، سيىء الحال ، يبدو من حكايته أنه ضحية السياسة الإنجليزية ، فيدور الحديث بين الثلاثة ، وبعد الانتهاء من الحديث يذهب الراوى مع ولد سطيح إلى مرقص الأزبكية وبعد ذلك يجولان فى البلد حيث يتعرف الولد على الأغنياء والبخلاء . وعلى الأسواق والعادات المصرية . وفى الصفحات الأخيرة من الكتاب يقدم لنا حافظ إبراهيم شخصية أخرى هى فتى كان تلميذاً لمحمد عبده . فيجرى الحديث عن محمد عبده وأفكاره فى التعليم . وأخيرا ينصح ولد سطيح الحاضرين عن أحسن طريق تتبعه مصر بالنسبة إلى التعليم والملاهى والأجانب .

إذن ، نحن أمام نص ذى تعقد أدبى . وأول سؤال يجب أن نطرحه هو عن النوع الأدبى . وكما هو واضح من عنوان الكتاب ، «ليالى سطيح» ، فإن لدينا رابطة ما ، تصل بين هذا العنوان وكتاب «ألف ليلة وليلة» . ولقد أشار إلى هذا عبد الرحمن صدقى فى دراسته للنص ، عندما قال إن حافظاً إبراهيم كان فى صباه «شديد الولع بقراءة «ألف ليلة وليلة» ، وأن حافظا لو أكمل هذه الليالى لبلغت «ليالى سطيح» التى بين أيدينا اليوم ألف ليلة وليلة»[٧] ولكن للأسف لم يحمل الناقد هذا الرأى إلى أى مدى أبعد من ذلك ، وليس لدينا حتى الآن دراسة مقارنة بين «ليالى» حافظ وكتاب «ألف ليلة وليلة» . أما شكرى عياد فى ملاحظاته المهمة عن «ليالى سطيح» فى «القصة القصيرة فى مصر» فإنه يبحث أيضا مسألة الرابطة الأدبية بين «ألف ليلة وليلة» و«ليالى» شاعر النيل ويقول : «على أن الوحدة فى ألف ليلة وليلة ـ كما هو معروف ـ ليست وحدة الليلة بل وحدة القصة التى تتوزع على ليال كثيرة ، وتسلم فى الليلة الواحدة إلى قصة جديدة . أما عند حافظ فالخيال القصصى محدود ، والليلة الواحدة تتألف من موضوعين أو أكثر لا اتصال بينهما ... ولا جامع يجمع بين الموضوعين المختلفين فى الليلة الواحدة ولا بين الليالى المتتابعة إلا أنها جميعا صور للحياة والأحداث كما عاناها حافظ وأحسها»[٨] . ولن نتكلم الآن عن الموضوع المهم الذى أشار إليه شكرى عياد ، أى الجامع بين الليالى السبع ، لكننا سنرجع إليه أثناء التحليل .

أما بالنسبة للمقارنة بين النصين اللذين أشار إليهما كلا الناقدين ، فيمكننا أن نذكر أن هذه المقارنة يجب أن تهتم ليس فقط بالموضوعات والاتصال بينها ، ولكن بمسائل أدبية أيضا . وإذا شرعنا فى ملاحظة دور الراوى فى كل من العملين الأدبيين ـ أى «ليالى سطيح» و «ليالى ألف ليلة وليلة» ـ ظهر لنا أن دور هذا الشخص يختلف اختلافا كبيرا بين النصين . ففى أقدمهما نجد راوية ، قد تلعب دورا مهما فى إطار القصة ، ولكنها لا تملك سوى دور الراوية فى القصص الأخرى ، فهى تروى الحكايات ولا تشترك فيها ، أى أن دورها هو فعلا دورُ حاك . اما دور الراوى فى «ليالى سطيح» فهو أكثر تعقيدا . إن الراوى عند حافظ يؤدى دور الراوى الذى يحكى القصة للقارىء ولكن له ـ فى الوقت نفسه ـ دورا نشيطا ، بوصفه شخصية تشترك فى تطور الأحداث . فهذا الراوى وشخصيته ـ فى الليالى ـ هما الشخصان الوحيدان الموجودان فيها .

وإذا أردنا أن نقارن بين «ليالى سطيح» ونوع عربى آخر ، وجدنا أن دور الراوى بكيفيته النشيطة يماثل دور الراوى فى «المقامات» . وهذه المقارنة ليست مقارنة جديدة فقد طرقها معظم الذين درسوا أصول القصة القصيرة ، حيث توجد هذه المقارنة فى الغالب ، بوصفها دليلا على تأثر حافظ إبراهيم بالمقامات[٩] .

من الممكن أن نثبت جدولا للتشابهات الأدبية : مثل استعمال السجع ودور الراوى كَحَاكٍ وكمشترك فى الأحداث ، كما أنه من الممكن أن نشير إلى الاختلاف بين النصين : مثل وجود القضايا الاجتماعية والسياسية عند حافظ إبراهيم ، أو استبدال ابن سطيح بأبيه فى الليلة السابعة ، وهو استبدال لا يوجد فى المقامات التقليدية[١٠] .

ومما لا شك فيه أن حافظاً إبراهيم وجد إلهاماً عميقاً فى النصوص الأدبية القديمة . وكانت له معرفة بالأدب العربى شعره ونثره[١١] . ولكن فيما يتصل بالسؤال الذى طرحناه عن النوع الأدبى ، فما لا ريب فيه أن هناك نصا يشابه «ليالى سطيح» ، وهو «حديث عيسى بن هشام» لصديق حافظ ، محمد المويلحى[١٢] . والتشابه الأدبى ـ فى هذه الحالة ـ يتجاوز النقاط الأخرى التى تطرقنا إليها ، وهو مذكور عند كل ناقد ـ تقريبا ـ بحثَ المويلحى .[١٣] وهذا التشابه ليس عرضيا .

فأولا : صدر نص حافظ كما قلنا سنة ١٩٠٦ أى بعد ظهور «حديث» المويلحى كسلسلة فى «مصباح الشرق» أما الأمر الثانى ، وهو الأهم ، فقد أخذ حافظ قطعة من كتاب زميله المويلحى (أو بالأحرى من سلسلته) ووضعها فى «الليالى» مشيراً إلى أصلها الأدبى[١٤] . وعلى هذا النمط يستعمل حافظ المقتطف من المويلحى بنفس الطريقة التى سلكها مع المقتطفات الأخرى المأخوذة من نصوص أدبية مختلفة . وسننظر بدقة إلى هذا الأمر فيما بعد . ويناقش حافظ ـ ثالثا ـ فى الليالى قضايا اجتماعية تماثل قضايا «حديث عيسى بن هشام» ولقد أوضح أكثر من ناقد هذه القضايا[١٥] . وفيما يتصل بالمشكلات الأدبية فقد لاحظ روجير آلان (Roger Allen) وأشار شكرى عياد إلى نوعية الشخص الثانى فى كل من العملين : أى سطيح والباشا . وقال : «فإذا كان المويلحى قد بعث من القبر قائداً من قواد الجيل الماضى ... فإن حافظ قد استنزل كاهنا من كهان الجاهلية»[١٧] .

ولكن علينا أن نلفت الانتباه إلى نص ثالث مشابه ، لم يفحصه النقاد ، وهو شيطان بنتاءور» لأحمد شوقى ، إذ يستدعى شوقى ـ فى هذا النص ـ شخصية من الماضى . ولكنه يختار ماضيا أبعد من

الماضى الذى يستدعيه المويلحى وحافظ ، فيعود إلى الماضى الفرعونى ، حيث يعثر على الشاعر بنتاءور . وقد طبع كتاب شوقى سنة ١٩٠١ ، أى قبل «ليالى سطيح» ، و«حديث عيسى بن هشام» على السواء[١٨] . ولكن حافظا لم يستعر من نص شوقى أو يشر إليه كما فعل مع المويلحى .

ويمكننا الاسترسال فى الحديث عن هذه المتشابهات ، كما نستطيع أن نفعل نفس الشىء فيما يتصل بالاختلاف بين النصين . لكن ذلك كله أسلوب متكرر فى النقد . ونستطيع ـ بشكل عام ـ أن نلخص التفسيرات النقدية السابقة لليالى سطيح بأنها نوعان، تفسيرات تركز على ترتيب النص أو تركز على محتوياته . ولكننا فى هذا التحليل سننظر بدقة فى الجانبين معا ، وفى العلاقة بينهما . وذلك لكى نؤكد الصفات البنائية الخاصة لـ «ليالى سطيح» من حيث هى نص متكامل، صياغة ومحتوى ، ونعنى التكامل الذى يجعل للنص وحدة أدبية ومعنوية فى الوقت نفسه .

ونبدأ التحليل بالليالى الست الأولى ، أى بالليالى التى يستمع فيها الراوى إلى صوت سطيح . ولقد كان سطيح ، كما هو معروف ، كاهناً فى الجاهلية ، جاء إلينا من خلال سيرة ابن هشام وكتب المؤرخين عنه ليس فقط ككاهن عادى ، لكن ككاهن تنبأ بنبوة محمد لما دعاه ربيعة بن نصر إلى تفسير رؤيا «هالته» ، ولكى يطمئن ربيعة إلى التأويل فإنه أراد شخصاً يعرف التأويل قبل أن يخبره هو بالرؤية ، فجىء بسطيح ، ولعب دوره المهم الذى نعرفه الآن[١٩] . ولقد كان لسطيح طاقة غريبة فى استجلاء حوادث المستقبل . وهذا أمر كان ذا أهمية فى زمن الجاهلية . يضاف إلى ذلك أن الخبر الذى جاء به سطيح فى هذه الحكاية هو بادرة أمل .

هذا هو إذاً وجود سطيح التاريخى . أما فيما يتصل بالسبب الذى دعا حافظ إلى اختياره شخصية فى «الليالى» فسنتطرق إليه فيما بعد .

لقد تكلمنا سابقا عن الوحدة النصية فى «ليالى سطيح» وسنبحث فيها على مستوى الترتيب ، أى مستوى توزيع العناصر ، وعلى مستوى المعانى معا ، لأن وحدة الترتيب تعبر عن وحدة المعانى والعكس صحيح .

والعناصر التى تدل على وحدة الترتيب ـ فى أبسط مستوى ـ هى فعلا الأمثلة التى تقود القارىء من ليلة إلى أخرى . ففى الليلة الأولى نجد الراوى يقول لنفسه إنه سيرجع غدا إلى سطيح وسيطلب إليه أن يراه[٢٠] . وفى الليلة الثانية عندما ينتهى الصوت من كلامه يقول للراوى : «فلا تقطع غدك الزيارة ، واذكر ما بيننا من الإشارة»[٢١] ويقود كل من هذين المثالين القارىء من ليلة إلى أخرى ، وإن كان أولها من جهة سطيح ، وثانيهما من جهة الراوى .

وهناك وسيلة أدبية أخرى لها ارتباط بهذه الوسيلة البسيطة ، وتتمثل فى تكرار جمل أو فكر موجودة فى ليلة ما، فى ليلة أخرى . فمثلا فى الليلة الثانية التى يخرج فيها الراوى إلى الموعد مفكرا فى قول سطيح عن الرفيق الذى سيجىء معه لكى يستمعا إلى الصوت ، نقرأ ـ فى هذه الليلة ـ دعوة الكاهن بنفس الكلمات التى سمعناها من سطيح فى الليلة الأولى[٢٢] . وعندما نأتى إلى الليلة السابعة نجد الراوى الذى يلتقى بابن سطيح ويسأله عن موعده مع الصوت، وذلك ليذكره الغلام بكلام سطيح فى الليلة الأولى عن كيفية مكانه ، ويكرر نفس الجملة الموجودة فى هذه الليلة عند سطيح ؟[٢٣]

ونستطيع أن نستمر فى إيراد نماذج من التكرار مع أمثلة تشبه النوع السابق ، لكن على مستوى الحدث بدلا من مستوى الكلام . ففى نهاية الليلة الأولى ، كما فى الليلة الثانية ، نجد الراوى فى داره وهو غير قادر على النوم ، يقرأ أبياتا من «لزوميات» أبى العلاء[٢٤] . ونتيجة هذا الحدث فى كلتا الليلتين هى تعود القارىء على هذا النشاط وهو قراءة الشعر . وهذا يسمح للمؤلف بالتلميح إلى هذا النشاط فيما بعد . فمثلا فى نهاية الليلة الثالثة يرجع الراوى إلى بيته كالعادة . أيضا يكون غير قادر على النوم . لكنه هذه الليلة لا يكرر كلامه عما فعله سابقا، بل يلمح إليه ويقول : «قضيت الليلة على نحو ما قضيت به أختها السابقة»[٢٥] . وهنا يتوجب على القارىء أن يفهم هذه الجملة قياسا على ما سبقها فى النص ، أى أن الراوى قد أمضى الليلة فى مطالعة «لزوميات» المعرى . إن هذا المثال يشير إلى وحدة النص على مستوى ما ، ويثبت أيضا أننا لا نستطيع أن نفهم «ليالى سطيح» بوصفه قطعا أدبية متفرقة ، لأنه بدون أى معرفة بالليلتين الأولى والثانية يظل معنى هذه الجملة التى وردت فى نص الليلة الثالثة غامضا .

وفى الحقيقة أن هذه الوسيلة الأدبية التى تخلق نوعا ما من الوحدة لا تعمل كوسيلة ربط بين ليلة تالية لها فحسب ، بل يضاف إلى ذلك ما تؤديه كنوع من الصدى يعطى القارىء إلماما بالموضوع بالرغم من اختلاف المحتويات فى «الليالى» . وتخلق أنواع هذه الوسائل الأدبية تأثيرا أضعف من تأثير المقامات، رغم المشابهة التى تظل قائمة . ويجد القارىء ـ رغم تغيير المنظر ـ إلماما بالعقدة أو الحبكة .

ويضاف إلى هذه الرسائل البسيطة للوحدة، رسائل أخرى ترتبط بالتعقيدات الأدبية للنص . إن تعقد النص موجود بسبب تعقد أسلوب التناول (Discourse) ولدينا فى «ليالى سطيح» أنواعا مختلفة لهذا الأسلوب . وبالرغم من أن النص برمته هو حديث المتكلم منقولا إلينا من خلال شخصية راو ، فإننا نستطيع أن نميز أصنافا عدة للأسلوب :

أولا : كلام الراوى نفسه الذى يجىء إلينا مباشرة .
ثانيا : كلام سطيح والحوار معه .
ثالثا : الحوار بين الراوى ورفاقه المختلفين .
رابعا : الحوار الذى يسترق الراوى إليه السمع ، وسنسميه الحوار المسروق
خامسا :القطع الأدبية التى أخذها حافظ إبراهيم من مراجع أدبية أو صحفية مختلفة، ووضعها على لسان الشخصيات فى «الليالى» .

ومما لاشك فيه أن إبعاد القارىء عن الحديث ، ومن ثم أثر

الحديث عليه ، يعتمد على نوع هذا الحديث . فمثلا عندما يتحدث الراوى إلينا مباشرة فى النوع الأول يختلف مغزى كلامه عن رواية الحوار المسروق ، فالإبعاد فى الحالة الثانية بين القارىء والنص يمثل ضعف الإبعاد الموجود فى الحالة الأولى . لهذا السبب لا نستطيع أن نأخذ قولا ما فى «الليالى» ، وأن نعلن أنه فكرة حافظ عن الموضوع ؛ ذلك لأنه عندما يختلف رأى الراوى ـ مثلا ـ عن رأى سطيح لا نستطيع أن نتأكد من أى الرأيين يعجب حافظ ، أو ما إذا كان حافظ ينحاز فعلا لرأى ما ، ولذلك فإن استعمال وسائل القص فى إبعاد الأقوال إنما هو استعمال يبعد حافظ نفسه كمؤلف عن محتويات هذه الأقوال . والنتيجة هى أن بناء «ليالى سطيح» (Structure) يؤسس على امتزاج أنواع الكلام المنقول ، أو discours rapporté إذا أردنا أن نستعمل مصطلحات كليطو (Kilito)[٢٦] وكتاب حافظ إبراهيم ـ مع هذه النتيجة ـ يشبه كتب النثر القديمة تلك التى كانت تتأسس ـ بالمثل ـ على أنواع مختلفة للكلام المنقول . وتلعب أصناف الحديث التى ميزناها أدوارا مختلفة ومهمة فى ترتيب النص . ولنبدأ بالنوع الخامس ، أى بالقطع المأخوذة من نصوص أخرى . هذا الصنف يتباين مع الأصناف الأخرى التى أوردناها فيما سبق؛ لأن هذه القطع قد أدخلت فى كل واحد من أصناف الحديث الأخرى . وهذه القطع تحتوى الشعر والنوادر والنثر والمقالات الصحفية . ولكن على الرغم من تفاوت أصلها الأدبى فهى تلعب نفس الدور فى النص كله .

فمثلا فى الليلة الخامسة يمشى الراوى مع مرافقه ، الصحفى ، وعندما يصلان إلى حديقة الحيوان يورد الراوى نصا من «حديث عيسى بن هشام» للمويلحى يصف قصر إسماعيل[٢٧] . لكن ما العلاقة بين هذا النص المدخل (embedded) والنص الذى يحيط به ، أى كلام الراوى؟ يبدو أن النص المأخوذ من المويلحى يعطينا الوصف الذى أراد أن يقدمه الراوى فى هذا الوقت المحدد . ولكن ليس لهذه القطعة معنى فى نص حافظ إبراهيم بكامله إذا لم تفهم بالنسبة إلى النص الذى يسبقها ويتبعها ، أى الكلام الذى يحيطها، والذى أدخلت فيه. وعندما يخاطب سطيح الصحفى ـ فى هذه الليلة ـ فإنه يشير إلى بيت شعر من أبيات الكميت ، ليمثل به لكلامه[٢٨] فنجد فى التمثيل نفس العلاقة بين النص المتدخل ، والنص الذى يحيطه .

وهكذا نستطيع أن نأخذ كل القطع الأدبية الموجودة فى «الليالى» وأن نتبع نفس التحليل معها ، أى أن نسأل عن دورها فى الكتاب . ويبدو لنا أن لها نفس الدور كالدور الذى أشرنا إليه فى المثالين السابقين . ولا شك فى أن حافظا قد أورد هذه القطع بدقة ، وليس على نحو عرضى ، وأن لكل منها تأثيرا مهما فى النص الذى أدخلت فيه .

وإذا استعملنا المصطلحات البنيوية يمكننا أن نحدد العلاقة بين هذه القطع والنص الذى شملها ، ومن ثم نميز بين هذه العلاقة وبين العلاقات النصية الأخرى . إن العلاقة ، هنا ، علاقة نص يفهم بالقياس إلى نص يسبقه أو يتبعه مباشرة ، فهى علاقة مجاورة تركيبية (paradigmatic) ، أى علاقة تبين لنا الارتباط بين جزء فى النص يوجد إلى جانب جزء آخر .

وهذه العلاقة التركيبية الموجودة فى النوع الخامس تختلف عن نوع العلاقة التى تصادفنا فى النوع الثانى من الحديث، والتى أوردناها سابقا ، أى كلام الكاهن سطيح الموجود فى الليالى الست الأولى . وكما أشرنا من قبل فإن سطيح يخاطب رفيق الراوى ـ بعد الليلة الأولى ـ عن موضوع يضايقه . وفى الليلة الثانية يتكلم عن المرأة ، وفى الثالثة عن المهاجرين السوريين فى مصر ومشكلة التعليم واللغة ، وفى الرابعة عن «الروميين» ، وفى الخامسة عن الصحافة ، وأخيرا عن أحمد شوقى فى الليلة السادسة ، ومن خلاله عن الأفغانى ومشكلات اللغة العربية .

وكما هو واضح فهذه المواضيع التى يطلق عليها سطيح أحكامه هى مواضيع اجتماعية أو سياسية ، باستثناء أحمد شوقى فى الليلة السادسة . إن هذه النزعة ـ فى رأيى ـ ليست طارئة بل مقصودة ونستطيع أن نثبت ذلك عندما ننظر بدقة فى حوار الليلة الرابعة ؛[٢٩] فالمناسبة التى تحث سطيحا على الكلام هى مجيىء رجل يعانى آلام الحزن على مقتل اخيه بيد رومى . ومع أن الحوار الدائر بين الراوى وهذا الرجل يدل على حالة عاطفية شخصية فإن سطيحا بعد أن يناديه بوجه كلامه إلى الاتجاه السياسى ، وليس إلى حزن الرجل الشخصى ، قبل أى شىء . ومن ذلك أن الطريقة المتبعة فى هذه الموضوعات تعتمد على تحويل الظروف التى تبدو شخصية إلى ظروف اجتماعية وسياسية ، وذلك ليسيطر نفس المنظر السياسى على الليالى كلها .

وتلاحظ كذلك أن كلام سطيح يقع دائما فى نفس المكان الروائى (narrative) من الليالى . إن لدينا حادثا ما يحض الراوى على زيارة الكاهن إما بمفرده فى الليلة الأولى ، أو مع رفيق فى الليالى الأخرى ، ليقيم حوارا معه . أى أن ترتيب الليالى الست يتكرر على نفس النمط . والعلاقة الترتيبية بين كلام الكاهن فى كل الليالى هى علاقة استبدال (syntagmatic) بمعنى أن العلاقة توجد كعلاقة بين نص ونصوص أخرى ، تلعب نفس الدور فى سلاسل أو تتابعات نصية مختلفة . أى أن العلاقة فى هذه الحالة تشتمل على وجود الكلام فى ليلة ما فى نفس المكان ، رواية وترتيبا ، كوجوده فى الليالى الأخرى ؛ ولذلك فإن الحديث يلعب نفس الدور النسبة إلى وحدة الترتيب فى الليالى كلها .

يضاف إلى ذلك ما نراه فى كلام سطيح من علاقة معنوية نموذجية . لقد أعطاه حافظ إبراهيم نفس الوظيفة فى لياليه الست وهو النقد الاجتماعى والسياسى . لكن النقد ليس نقداً سطحياً بل هو نقد يشير من خلاله حافظ إلى أن علاج المشكلات يكون من خلال علاج المجتمع .

والنوع التالى من الحديث الذى نود أن نفحصه هو ما سميناه بـ «الكلام المسروق ».هذا النوع كما هو واضح من الاسم يحتوى الكلام الذى يسترق الراوى السمع إليه . ويتكرر ذلك ثلاث مرات فى «الليالى » ؛ ففى الليلة الثانية بعد أن ينتهى اللقاء مع سطيح نجد الرفيق والراوى فى طريقهما إلى منزليهما . وأثناء ذلك يلتقيان بشابين ويستمعان إلى الحوار الدائر بينهما . يجرى هذا الحوار حول أقصى أمانيهما. الأول يريد الحياة السهلة بدون عمل مرهق ، ولكن للثانى هدفا أعلى أهم ما فيه هو التعليم[٣٠] .

والمثال الثانى للكلام المسروق موجود فى الليلة الرابعة . وأيضا ، بعد انتهاء الحديث مع سطيح ينصرف الرفيق والراوى من المكان ، وبعد قليل يفترقان ويسير كل واحد منهما فى اتجاهه . وعند ذاك يلاحظ الراوى شخصين فيقرر أن يستمع إلى حديثهما . وفى هذه الحالة يدور كلامهما عن السعادة وكل منهما يميز بين أنواعها .. إما أن تكون فى «شياخة السجادة » أو «الوصاية على اليتيم » .[٣١]

أول شىء نلاحظه فى هاتين الحالتين أن الحوار فى كل منهما يدور بين شخصين . ثانيا ، أن الحديثين يقعان فى نفس المكان ، أى يدوران بعد كلام سطيح . ولكن أهم من ذلك نستطيع أن نسأل عن الدور الروائى لهذين المثالين . أعتقد أن كلا منهما يعكس الآخر . ففى كل منهما نصادف كلاما عن مسائل شخصية تدور حول مشكلة السعادة . وبناء على ذلك ، نستطيع أن نقول إن طبيعة هذا الكلام ليست سياسية أو اجتماعية ، أى تختلف عن طبيعة كلام الكاهن . ويستوى الحديثان من حيث صلتهما باختيار المستقبل المهنى . يضاف إلى ذلك أن الاختيارات فى هذه الرغبات الشخصية تتعلق بموقف المتكلم ؛ إذ تكون الاختيارات ــ عند الشابين ــ فعلا اختيارات معاصرة حديثة (modern) : فالشاب الأول يرغب أن يصبح «الرئيس الشرقى » للمحكمة المختلطة (تلميح واضح إلى السكان الأجانب) أما الشاب الثانى فيريد أن يكون « مثل ذلك التلميذ الذى دخل منذ عامين فى مدرسة المهندسين »[٣٢] ، أما الشيخان فاختياراتهما تمثل اختيارات تقليدية ، فى شياخة السجادة ، أو الوصاية على اليتيم ، أو حتى النظارة على وقف .

ولكن على الرغم مما يبدو لنا فى الاختيارين من اتجاهين متضادين للحياة فإنه توجد بينهما وحدة معنوية ولغوية . إن الشاب الأول فى الليلة الثانية يستخدم فى كلامه الصيغ التالية : «فإن أسعد المصريين حالا ، وأرخاهم بالا ... »[٣٣] وعندما نقرأ كلام الشيخ الأول فى الليلة الرابعة نصادف نفس التركيب النحوى تقريبا مع نفس الكلمات إذ يقول : «وإن أسعد الناس حالا ، وأرخاهم بالا ... »[٣٤] وإذا لم نستطع أن ندرك من الحديثين المختلفين فى كلتــا الليلتين أننا أمام نفس المشكلة ــ فحافظ إبراهيم لم يجازف ويكرر لنا المضمون ــ فنستطيع أن نقول إن المعنى والترتيب فى كليهما متساند . يضاف إلى ذلك أن وضعهما فى الليلة الثانية والليلة الرابعة من الليالى الست لا يبدو عرضيا ؛ فهذان الحديثان اللذان يتعاكسان هما متناسقان ــ بالفعل ــ فى سلسلة الليالى الست التى لها نفس التشكيل .

أما المثال الثالث للكلام المسروق فهو موجود فى الليلة الخامسة . فى هذه الحالة يأخذ الراوى مع رفيقه طريق الرجوع بعد التكلم مع سطيح . وهذه المرة يفترقان أيضا ، ولكن بدلا من أن يذهب كل منهما إلى بيته يدخل الراوى أحد الأندية . وعندما يجىء ثلاثة شبان يقرر أن يبقى ويستمع إلى كلامهم . وعلى الرغم من أنهم ثلاثة يدور الحوار بين اثنين منهم فقط . وبعد أن يشربوا الخمر يبدأ أحدهم بالكلام عن أثر الخمر كشىء يجعل الإنسان يبوح بأسراره . ولما سأله الثانى عن أسراره أفشى :لأول غبطته من أبى صاحبه ، بالرغم من أن أباه المدير أعلى منصبا ومرتبا من الأب الآخر الذى يعمل مستشارا فى محكمة الاستئناف . والسبب الذى طرحه الشاب لهذا الإحساس هو عدم الأمن فى حياة أبيه ، لأنه كالمديرين الآخرين يعيش فى خوف دائم من المستشار[٣٥] .

ما أهمية هذا الكلام المسروق ووظيفته فى النص ؟

أولا : يدور هذا الحديث بين شخصين كالحديثين المسروقين الأولين .

ثانيا : أن الحديث يتناول موضوع السعادة ، أى نفس الموضوع الذى أوردناه سابقا .

ثالثا : وبناء على ذلك فهو كالحديثين الآخرين،حديث شخصى وليس حديثاً اجتماعياً أو سياسياً .

رابعا : نستطيع أن نحدد موقع هذا المثال النصى بنفس الموقع الذى حددناه للمثالين الآخرين ، أى بعد كلام سطيح ، من ناحية تسلسل الحوادث .

ولكن يضاف إلى ذلك أن هذا الحديث يشتمل على أمور تعود بنا إلى الحديثين الأولين ؛ فهناك لاحظنا أن تحرى موضوع السعادة قد قام به حافظ إبراهيم من خلال اختيار شخصى ، سواء كان الاختيار اختيارا معاصرا بين الشابين أو تقليديا بين الشيخين . وفى هذه الحالة لدينا موضوع شبيه بهذا الموضوع ، أى السعادة ، لكن المؤلف قدمه من خلال شابين ينشغل بالهما بأمر الأبوين وليس باختيارهما الشخصى .

ولو أخذنا هذه الأمثلة الثلاثة معا ، وسألنا عن علاقاتها النصية ، استطعنا أن نتيقن بأنها ليست تشكيلية ، إذ ليس من الضرورى أن نرى هذا الكلام المسروق بالنسبة إلى الكلام الذى يسبقه فى النص ، أى كلام سطيح ، بل كل من هذه الأمثلة يعكس الآخر . إذن العلاقة هى علاقة نموذجية ؛ وهى ليست معنوية فحسب ، بل ترتيبية أيضا . ذلك لأن كلا منها يقع فى نفس المكان النصى ، أى بعد كلام سطيح ، كما أن كلا منها يتكلم عن موضوع السعادة الشخصية .

لقد أشرنا سابقا عند تقسيم أنواع الحديث ، إلى النوع الثالث ، أى كلام الراوى مع رفاقه . وهذا الكلام يشتمل على نوعين :

الكلام الذى يدور قبل الموعد مع سطيح ، والكلام الذى يدور بعده . فالكلام قبل الموعد يجرى فى كل الليالى التى نجد فيها رفاقا للراوى يذهب بهم إلى سطيح ، اعتبارا من الليلة الثانية إلى السادسة . وفى كل منها يدور هذا الكلام حول القضية التى ستصبح موضوع حديث الكاهن . فالعلاقة النصية إذن بين هذا الكلام وكلام سطيح هى علاقة تشكيلية ، تلعب دورا معنويا فى افتتاح مخاطبة الكاهن ، لكنها بالنسبة إلى العلاقة الموجودة بين أنواع هذه الاحاديث نفسها بين ليلة وأخرى فإنها علاقة نموذجية ؛ إذ نجد الكلام فى نفس الموقف النصى فى كل ليلة ، أى قبل سطيح ، ونجد أن هذا الكلام يمهد لكلام سطيح .

ويمكننا أن نطرح سؤالا آخر يتعلق بالحديث الذى يجرى بين الراوى ورفاقه بعد الموعد مع سطيح . فى الحقيقة ليس لدينا سوى مثال واحد لهذا النوع ، وهو ما جرى فى الليلة السادسة[٣٦] . فبعد انتهاء المحاورة مع سطيح يذهب الراوى مع رفيقه الشاعر ويسأله عن رأيه فى كلام الكاهن . ويبدو أنه قد أعجبه إذ يقول : «ولو لم أكن خامل المنزلة ، بعيدا عن الشهرة ، لكنت أول الصائحين غدا بما وقع فى نفسى من كلام هذا الولى الكريم»[٣٧] . وهنا يسمح المجال للراوى أن يتكلم عن الشهرة وعن الخمول وعن أن : «الشهرة سجن من سجون النفس»[٣٨] وعن أنها لا تعطى لذة كاملة فى الحياة ، ويحكى لرفيقه حكاية واحد من أصدقائه كان يشـــــكو إليه من آلام الشهرة . وعلى هذا النمط يقنع الشاعر بأنه فعلا فى أحسن حال ، إذ عاش فى الخمول . ونتيجة لهذا الكلام فإن الشاعر الخامل قد رضى بحاله ، لأن الراوى دعاه إلى نوع ما من هذه القناعة . وهذه المسألة هى مسألة شخصية ، ولذلك فإنها تشبه الكلام المسروق الذى تقدم بحثه .

وإذن نحن أمام صنفين من الكلام : الكلام المسروق ، والكلام مع الرفيق . وكلاهما يدل على منظر شخصى . وفى كل الأمثلة الأربعة يتبع هذا الكلام كلام سطيح . ونحن هنا لا نميز أصناف الكلام بأنواعها لكن بموقفها النصى النسبى . لكن ما أهمية هذا الموقف وما أهمية المنظر الشخصى من خلاله ؟ فى الواقع يهدف هذا الكلام إلى إصلاح الشخص . وهو بهذا يعاكس الكلام السطيحى الذى يدعو ـ كما أشرنا ـ إلى إصلاح المجتمع . فكلما طرح سطيح علاجا معينا لمشكلة اجتماعية ، يقدم لنا الراوى من خلال الأنواع الأخرى للحديث علاجا لمشاكل شخصية . إن حافظ إبراهيم يشغل نفسه بهذا الأمر ، ويريد أن يفهم القارىء أن هذه المسألة لا تحتوى معالجة المجتمع أو الشخص فقط بل تحتوى الاثنين معا .

وبدلا من أن تكون هذه الأنواع النصية برهانا لعدم الوحدة فى «ليالى سطيح» فهى حقا إشارة إلى وحدة الكتاب النصية . فوجود هذه الأصناف يعكس توترا أدبيا بين الشخص وبين المجتمع؛ فقد كان من الممكن لحافظ إبراهيم أن يجعل الكلام عن المشكلات الشخصية والاجتماعية على لسان شخصه الأهم ، أى الكاهن سطيح ، فيدمج العلاجين . لكنه بدلا من ذلك أوكل الميادين المختلفة إلى أشخاص مختلفة ، وإلى أصناف الكلام المختلفة . ومن واجب القارىء أن يحل مسألة اندماج الأمور الشخصية فى الأمور الاجتماعية . كما أن وجود الكلام الذى يجرى حول المسائل الشخصية بعد الكلام السطيحى يذكرنا بأن العلاج الاجتماعى ليس بكاف ؛ فقد حاك حافظ إبراهيم أجزاء «الليالى» ، على نحو دون غيره ، ليعطينا نصا كاملا يمتلك تطورا أدبيا . ولكن هذا التطور لا يمثل التطور الخطى المستمر (linear) الذى قد تعودنا على اكتشافه فى النصوص الأدبية الحديثة ، أى قصة أو مناقشة مع بداية ووسط ونهاية . إن التطور فى «ليالى سطيح» متواز مع التطور الأدبى الذى نصادفه فى كتب الأدب القديمة كـ «عيون الأخبار» لابن قتيبة أو «كتاب التطفيل» للخطيب البغدادى . فمثلا نجد هناك نفس الاستعمال للقطع الأدبية ، ومن خلال ذلك يلعب الراوى نفس الدور ، إذ إننا فى بعض الأحيان نقرأ كلاما منقولا ، وفى أحيان أخرى نقرأ كلاما مباشرا . وبالإضافة إلى ذلك فإن الوحدة الأدبية فى هذه الكتب لا تلوح فورا للناقد لأنها ليست على سطح النص ، بل يجب عليه أن ينتزعها من البنى الراسخة فى النص[٣٩] .

وهذا التحليل قد يتضح لنا فى الليالى الست الأولى . ونستطيع أن ندرك التطور الخاص فى «ليالى سطيح» حين ننظر بدقة فى الليلة السابعة . إن هذه الليلة وحدها تشكل نصف الكتاب وكما قلنا سابقا يلتقى الراوى أثناءها بابن سطيح بدلا من الكاهن ذاته . وبعد حديث طويل يدور بينهما وبين رجل كان ضحية السياسة الإنجليزية يجولان فى البلاد حيث يتعلم الابن ما يريده عن عادات المصريين . وتنتهى الليلة التى ينتهى بها كتاب «ليالى سطيح» بمحاورة بين الراوى وابن سطيح من جهة، وفتى كان تلميذ محمد عبده من جهة أخرى . وآخر الكلمات هى تلك التى يتفوه بها ابن سطيح.وهو يحدث السامعين عن الطريق الذى يجب على مصر أن تتبعه لإصلاحها وإيقاظها من غفلتها .

ومن النظرة الأولى تبدو هذه الليلة السابعة كملحق لاصلة له بالليالى الأخرى . فمن جهة الأشخاص فى النص يكون الراوى هو الشخص الوحيد الذى له وجود مستمر فى كل الليالى . ولكن لو فحصنا هذه الليلة السابعة بدقة لأدركنا أنها تحقق وظيفتين .

أولا : تغيّر هذه الليلة القواعد النصية التى قد تعود عليها القارىء فى الليالى الست الأولى ، وكذلك تكسر النمط الروائى . وبدل أن يلتقى الراوى بسطيح فإنه يلتقى بابنه . ونتيجة لهذا الاستبدال نجد تغييرا فى طبيعة الليلة ، ليس فقط على مستوى الأشخاص لكن على مستوى التعامل الأدبى أيضا . فالتغيير من سطيح إلى ابنه يمثل تحولا نصيا مهما . وكما لاحظنا سابقا فسطيح موجود كل ليلة فى نفس المكان بدون تحرك ، قريبـا من النيل ، يتكلم إلى الراوى الذى لا يراه أبدا . وفى الليلة السابعة يلتقى الراوى بابن سطيح الذى يجول معه فى المدينة .

والتبديل من الأب إلى الابن يدل على أكثر من تحول اتفاق . فسطيح بطبيعة شخصيته ، ككاهن جاهلى ، يخاطب الناس على شاطىء النيل ولا يُرى أبدا ، يشير إلى وجود سرمدى ، بينما الابن

بوجوده المادى يشير إلى الوقت الحاضر. فتجوله فى القاهرة المعاصرة هو إذن عمـــل يتفق مع الفحوى . يضاف إلى ذلك ما نود أن ننبه إليه من أن النيل ، كمحل لسطيح ، مميز عن القاهرة كمحل للابن . فمن هو القارىء الذى ليس له معرفة بأبدية النيل ، والذى لا يستطيع أن يقارن بين هذا النيل الخالد الثابت وبين الحياة الزمنية العابرة فى القاهرة ؟

وعلى هذا النمط ليس للناقد حق أن يدهش من أن الليلة السابعة تحتوى مواضيع ملموسة ، وتنطوى على أسلوب يمتاز بكثرة الوصف . تنقلنا هذه الليلة من عالم الكاهن إلى عالم القاهرة المعاصر ، حيث تظهر نهاية الكتاب واقعية ، ومن ثم ننتقل من العام إلى الخاص .

والوظيفة الثانية التى تحققها الليلة السابعة تتألف من أصداء أدبية للمسائل التى ناقشتها الليالى الست الأولى . فمثلا نعثر مرة ثانية على وجود الصحف ، وعلى مسألة السياسة ، ومسألة الأجانب ، ومسألة اللغة ، وعلى مسألة التعليم . ولقد كانت هذه المواضيع بالطبع المواضيع الرئيسية الموجودة فى الليالى الست الأولى .

هكذا نجد مواضيع الليالى الست الأولى مجموعة فى الليلة السابعة . لكن تناول حافظ لها فى هذه الليلة لا يتم من جهة نظرية ، بل من خلال الحياة الواقعية فى القاهرة اليومية . إن هذه الليلة ــ من حيث هى ليلة أخيرة ــ تمثل ختاما لافتا للكتاب ، لأنها تؤدى وظيفتين ، فهى أولا : تجمع وتلخص المسائل التى سبقتها فى النص ، ولا تكرر هذه المسائل ــ ثانيا ــ بل ترسمها رسما جديدا(٤٠) .

لقد اشتمل تحليلنا حتى الآن على الوحدة ، والتطور من خلال الترتيب ، أى أننا ركزنا على وحدة النص البنائية (structural) ، حيث تتفق وحدة الترتيب ووحدة المعانى .

لكن توجد أنواع أخرى للوحدة والتطور فى « ليالى سطيح » . ولو أخذنا المعنى الأهم فى الكتاب ميزنا الأسلوب الذى اتبعه حافظ إبراهيم عندما صاغ هذا النص . وبدون شك فإن المعنى الذى يبدو فى بداية الكتاب وفى نهايته هو الجهل . لكن الجهل يلعب دورا مركزيا فى النص ، إذ ترتبط به معان أو مواضيع أخرى ، كالتعليم واللغة وفضل الأجانب على المصريين .. الخ .

فى بداية الكتاب نلتقى مع الراوى وهو على شاطىء النيل . وعندما يلاحظ جيفة فوق الماء يخاطب النهر قائلا : « إلى متى يسع حلمك جهل هذه الأمة المكسال ؟ »(٤١) وفى نهاية الكتاب عندما ينصح ابن سطيح الراوى والفتى يقول (وهذه هى فعلا آخر جملة فى الكتاب) : « ونحن إنما نفعل ذلك ليذهب الغريب بأموالنا ويسخر من جهالنا » . (٤٢) إن ظهور هذا الموضوع فى البداية وفى النهاية يدل على أهميته المستمرة فى النص . وهو موجود فى ليال أخرى . فمثلا فى الليلة الخامسة عندما يتكلم سطيح إلى الصحفى يقول له إنه وقع فيه من الجهالة(٤٣) . ونستطيع أن نسوق العديد من هذه الأمثلة اللافتة التى تشير وحدها إلى هذا المغزى . ونحن هنا نبحث عن ماهية هذا المعنى وعلاقاته مع المواضيع الأخرى . فالتعليم هو ــ فعلا ــ الموضوع المرتبط بالجهل بشكل خاص ، وقد أشرنا إلى وجوده فى الحوار الدائر بين الشابين اللذين يتكلمان عن أقصى أمانيهما ، كما قلنا أيضا أنه وارد فى كلام سطيح عن السوريين ، وأهمية التعليم ، وسبب فضل المسيحيين على المسلمين الذى رآه سطيح فى رفض المسلمين أن يدخلوا أولادهم فى مدارس المسيحيين . ولما أجاب الراوى أنهم قد بعثوا تلاميذ إلى بيروت للتعليم قال سطيح : « أيعجز فى مصر عشرة ملايين من النفوس عن بناء كلية ؟ »(٤٤) . ولو أخذنا الصحفى الذى تقدم ذكره لاحظنا أنه ترك المدرسة عندما فقد أباه(٣٥) . وهذا سبب دعا سطيحا لأن يقول له إنه وقع فيما وقع فيه من الجهالة .

إن موضوع الجهل يرتبط بسطيح ارتباطا خاصا . ولكن قبل أن نتحدث عن هذا الارتباط نود أن نقول شيئا عن كلمة « جهل » . ويدلل أجناز جولدزيهر (Ignaz Goldziher) فى دراسته عن الجاهلية أن المقابل الأصلى لكلمة « جهل » هو فى الحقيقة كلمة « حلم » . ومع أننا نجد أن استعمال كلمة « علم » على هذا المنوال فإن هذا الاستعمال هو مثبت بمعنى أنه ثانوى لكلمة « جهل »(٤٦) فالمثل الأول لهذه الكلمة ، فى النص الذى بين أيدينا ، عكسها بكلمة « حلم » إذ قرأنا عن حلم النيل وجهل الأمة . لكن الارتباط بين العلم والحلم موجود أيضا . فمثلا عندما يسأل ابن سطيح الفتى عن نفسه يقول : « وأين مكانك من العلم ؟ وأين منك منزلة الحلم ؟ »(٤٧) .

وهناك تبدو لنا أهمية سطيح فى شخصيته التاريخية . فهو قد تكلم فى الجاهلية وتنبأ بوقت النبى ، أى بوقت الحلم والعلم . وفى هذا النص ، على الأقل ، نظر المؤلف إلى زمن جاهلى ، واختار سطيحا ليشير إلى وقت يلعب فيه العلم دور القيادة . هذا الاختيار ليس عرضيا . ولو تذكرنا كلمة الراوى عندما سمع الصوت لأول مرة وقال : « أم جعل الله لكل زمن سطيحا »(٤٨) ، تأكدنا من أن حافظا قد فهم الدور المهم الذى أعطاه للصوت ، وأنه أراد أن يعبر عن رأيه فى أن الأمل ليس مفقودا ، وفى أن طريق العلاج موجود .

وهذا الطريق بالنسبة إلى المعنى الأهم ، أى الجهل ، هو فعلا التعليم . لكن أى نوع من التعليم ؟ لقد أشرنا أثناء تحليلنا للكلام المسروق أنه كانت لدينا اختيارات شخصية فى كل من الحوارين الأولين ، أى بين الشابين وبين الشيخين . وقد وضحنا أيضا أن الاختيارات كانت معاصرة بين الشابين وتقليدية بين الشيخين ؛ أى أن حافظا قد كان له وعى بهذه المشكلة بين الحديث والقديم . فليست هناك إذن مفاجأة عندما طرح التعليم كوسيلة للعلاج وقدمه بنوعين : حديثاً وتقليدياً . يضاف إلى ذلك أنه يوضح ــ من خلال ابن سطيح ــ أن وجود الاثنين معا واجب ؛ إذ يقول : « فسبيل الإصلاح أن ينشأ الكتاب وتبنى الجامعة فى وقت معا ، حتى إذا أخرج الأول نصف إنسان ، أطلعت الثانية إنسانا كاملا »(٤٩)

ونتيجة لهذا النصح نتبين ضرورة وجود الحديث إلى جانب القديم ؛ أى أنه يجب على الأمة المصرية أن تبنى الجديد وتعود نفسها عليه لكن بدون هلاك القديم . وهذا هو فى الحقيقة موقف إيديولوجى ، يتضمن بالإضافة إلى ذلك موقفا جماليا وأدبيا .

لقد ذكرنا سابقا تطور الليالى فى هذا الكتاب وقلنا إن التطور يشبه التطور فى كتب الأدب القديم . ونستطيع أن نزيد على ذلك القول بأن وسائل الوحدة الأدبية فى «ليالى سطيح» هى أيضا تقليدية .

وبالنسبة إلى الموقف الجمالى السابق الذى أورده حافظ إبراهيم مقترحا استعمال الجديد إلى جانب القديم فقد استغله فى «ليالى سطيح» استغلالا حسنا ؛ أى أن الكتاب ليس محاكاة للطراز الكلاسيكى بل هو نيوكلاسيكى (Neoclassical) بالمعنى الأصيل لهذه الكلمة ؛ فقد أخذ حافظ إبراهيم المواقف والوسائل الجمالية والأدبية من الأدب العربى القديم وبنى منها طرزا جديدة .

وبمناسبة هذا المهرجان الذى يقام بعد مرور خمسين سنة على وفاة شاعر النيل نستطيع أن نفهم نص حافظ إبراهيم بوصفه نصا يمتلك وحدة أدبية ووحدة معنوية . وأهم من ذلك نستطيع أن ندرك أنه من الضرورى أن نفهم تشكيل النص الأدبى فهما كاملا ، ليدلنا هذا ـ بدوره ـ على المغزى الذى تركه لنا ـ أى للأجيال المقبلة ـ حافظ إبراهيم . ونتيجة لذلك فمن الواجب أن نضع «ليالى سطيح» لحافظ إبراهيم إلى جانب المؤلفات المبدعة فى تراثنا الأدبى العربى .

الهوامش :

(١) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح» ، تحقيق وتقديم عبد الرحمن صدق (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤) . وقد استعملنا هذه الطبعة فى دراستنا .

(٢) انظر مثلا عن «ليالى سطيح» : شكرى محمد عياد «القصة القصيرة فى مصر : دراسة فى تأصيل فن أدبى» (القاهرة : معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٦٧ ـ ١٩٦٨) ص : ٨٠ . محمود حامد شوكت «مقومات القصة العربية الحديثة فى مصر (القاهرة : دار الجيل للطباعة ، ١٩٧٤) ص : ٤٨ ـ ٥٢ . عبد المحسن طه بدر «تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (١٨٧١ ـ ١٩٣٨)» (القاهرة : دار المعارف ١٩٦٣) ص : ٧٧ وما يلى Roger Allen

«An Annotated Translation and Study of the Third Edition of Hadith ʿIsa Ibn Hisham » Ph. D. Thesis, Oxford, 1968 .

ص : ١٦١ ـ ٦٨

أريد أن أشكر صديق روجير آلان الذى أعطانى نسخة من دراسته المهمة .

(٣) انظر «شاعر النيل فى سطور» فى طاهر الطناحى «شوقى وحافظ» (القاهرة : دار الهلال ١٩٦٧) ص : ١٠١ ـ ١٠٢ .

(٤) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح» ص : ٣ ..

(٥) نفسه ص : ٤ .

(٦) نفسه ص : ٤٥ .

(٧) عبد الرحمن صدق «تقديم ليالى سطيح» ص : ١٦١ .

(٨) شكرى عياد «القصة القصيرة» ص : ٨٦ ـ ٨٧ .

(٩) انظر مثلا

Hamdi Sakkut, The Egyptian Novel and Its Many Trends 1913-1952 (Cairo, The American University Press, 1971).

Roger Allen, The Arabic Novel: A Historical and Critical Introduction (Syracuse: Syracuse University Press, 1982).

شوكت «مقومات القصة» ص : ٤٩ . شكرى عياد «القصة القصيرة» ص : ص : ٨٨ محمود تيمور ملامح وغضون «فى كتاب شكرى عياد» القصة القصيرة» ص : ٨٨ محمد غنيمى هلال «الأدب المقارن» (بيروت : دار العودة ودار الثقافة ، ١٩٦٢) ص : ٢٤٢ . محمد زغلول سلام «دراسات فى القصة العربية الحديثة» (الاسكندرية : المعارف ، ١٩٧٣) ص : ٧٠ . عبد المحسن طه بدر «تطور الرواية» ص : ٧٨ . وقد وضع متى موسى دراسات عن المقامه فى الأدب العربى المعاصر :

Matti Moosa, «The Revival of the Maqama in the Modern Arabic Literature » Islamic Review, 57 (1969).

(١٠) التطور التاريخى للمقامة قد سمح للمؤلفين أن يكتبوا على نفس الطراز مقامات تحتوى مضمونا تعليميا . انظر مثلا :

C. E. Bosworth, A Maqama on Secretaryship: al-Qalqashandi's Al-Kawakib Al-Durriyya fi'l-Manaqib Al-Badriyya, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, xxvii (1964).

R. B. Serjeant, A Maqama on Palm Protection (Shirahah) Journal of Near Eastern Studies, 40 (1981) ص : ٣٠٧ ـ ٣٢٢ .

(١١) انظر مثلا : عبد الرحمن صدق «تقديم ليالى سطيح» ص : ١٦١ . حسن كامل الصيرفى «شوقى وحافظ ومطران» فى الهلال : عدد خاص عن أحمد شوقى ٧٦ : ١١ (١٩٦٨) ص : ٩٢ طلبه محمد عبده «الشاعر البائس» فى «أبولو : ذكرى حافظ إبراهيم» ١١ (١٩٣٢) ص : ١٣٩٨ قارن بهذا ما كتبه الدكتور طه حسين «حافظ وشوقى» (القاهرة : مطبعة الاعتماد ، ١٩٣٣) ص : ١٩٦ ـ ١٩٨ .

(١٢) محمد المويلحى «حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن» ، تقديم على أدهم (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤) .

(١٣) انظر مثلا :

Roger Allen, «Hadith Isa Ibn Hisham, A Reconsideration» Journal of Arabic Literature, I (1970) ص ٩٩ Roger Allen «Poetry and Poetic Criticism at the Turn of the Century» in Studies in Modern Arabic Literature, ed. R. C. Ostle (Warminster: Aris and Phillips, 1975) ٨ ـ ٩ Allen, «Hadith Isa Ibn Hisham » Thesiss. ص : ١٦١ ـ ١٦٨

الطناحى «شوقى وحافظ» ص : ١٢٩ . أحمد محمد عيش «سيرة حافظ» فى «أبولو : ذكرى حافظ إبراهيم» ص : ١٣٩٢ . شكرى عياد «القصة القصيرة» ص : ٨٠ ومايلى . عبد المحسن طه بدر «تطور الرواية» ص : ٧٧ ومايلى .

(١٤) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح» ص : ٢٩ ـ ٣٠ المويلحى «حديث عيسى» ص : ٢٦٥ ـ ٢٦٦ .

(١٥) انظر مثلا :

Allen, «Hadith Isa Ibn Hisham», Journal of Arabic Literature, ص : ٩ Sakkut, Egyptian Novel ص : ٩٩

الطناحى «شوقى وحافظ» ص : ١٣١ ـ ١٣٢ شوكت «مقومات القصة» ص : ٤٩ بدر «تطور الرواية» ص : ٧٧ .

(١٦) ص : ٨ ومايلى . Allen «Poetry and Poetic Criticism »

Mattityahu Peled, «Al-Muwailihi's Criticism of Shawqi's Introduction.» in Modern Egypt Studies in Politics and Society, eds. Elie Kedouri and Sylvia Haim (London: Frank Cass, 1980) ص : ١١٥ ـ ١٢٤

(١٧) شكرى عياد «القصة القصيرة» ص : ٨١ .

(١٨) أحمد شوقى «شيطان بنتاءور» ، تحقيق محمد سعيد العريان (القاهرة : مطبعة الاستقامة ، ١٩٥٣) .

(١٩) انظر مثلا : ابن هشام «السيرة النبوية (القاهرة : المكتبة التوفيقية ، ١٩٧٨) جـ ١ ، ص : ١٦ ـ ١٨ الطبرى «تاريخ الرسل والملوك» ، تحقيق أبو الفضل إبراهيم (القاهرة : دار المعارف ١٩٦٨) جـ ٢ ، ص : ١١٢ ـ ١١٣ . انظر أيضا المسعودى «مروج الذهب ومعادن الجوهر» (طهران : مؤسسة مطبوعاتى إسماعيليان ، ١٩٧٠) جـ ٣ ، ص : ٣٩٤ ـ ٣٩٥ .

(٢٠) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح» ص : ٤ .

(٢١) نفسه ص : ٧ .

(٢٢) نفسه ص : ٥ .
(٢٣) نفسه ص : ٤٥ ، ٣ .
(٢٤) نفسه ص : ٤ ، ٨ ـ ٩ .
(٢٥) نفسه ص : ١٣ .
(٢٦) A. F. Kilito, «Le Genre Séance : une introduction.» Studia Islamico XL iii 1976).
(٢٧) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح» ص : ٢٩ ـ ٣٠ المويلحى «حديث عيسى» ص : ٢٦٥ ـ ٢٦٦ .
(٢٨) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح» ص : ص : ٢٣ .
(٢٩) نفسه ص : ١٤ ومايلى .
(٣٠) نفسه ص : ٨ .
(٣١) نفسه ص : ١٨
(٣٢) نفسه ص : ٨ .
(٣٣) نفسه ص : ٨ .
(٣٤) نفسه ص : ١٧ .
(٣٥) نفسه ص : ٣٠ ـ ٣٢ .
(٣٦) نفسه ص ٤٢ ـ ٤٥
(٣٧) نفسه ص ٤٢ .
(٣٨) نفسه ص ٤٣ .
(٣٩) انظر كتابنا
Structure of Avarice: The Bukhala in Medieval Arabic Literature (Leiden: E.J. Brill, Structure and Organization in monographic Arab Work: Al-Tatfil of Al-Khatib AL-Baghdadi, Journal of Near Eastern Studies, 40 (1981). ص : ٢٢٧ ـ ٢٤٥
(٤٠) قد تكلم بعض النقاد عن «ليالى سطيح» كنص غير كامل مع إشارة إلى أن الطبعة الأولى كانت تشتمل على الكتاب الأول فعدم وجود كتب أخرى لليالى سطيح لا يدل على أن الكتاب الأول غير كامل ولا يمتلك وحدة أدبية . بل تشير طبعة «الكتاب الأول» إلى أن حافظا قد كتب هذا النص ليفهم وحده . انظر مثلا عبد الرحمن صدق «تقديم ليالى سطيح» ص : ١٦١ .
(٤١) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح» ص : ٠٢
(٤٢) نفسه ص : ٠٩٠
(٤٣) نفسه ص : ٢٣ .
(٤٤) نفسه ص : ٠١٣
(٤٥) نفسه ص : ٠٢٠
(٤٦) Ignaz Goldziher, Muslim Studies (Chicago: Aldine, 1966) ٢٠٧ ـ ٢٠٨ .
(٤٧) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح» ص : ٨٥ .
(٤٨) نفسه ص : ٠٤
(٤٩) نفسه ص : ٨٨ .



مصر
فصول
العدد رقم 4
1 أكتوبر 1997

الوعى الفنى فى الرواية العراقية المعاصرة والمرجعية التراثية فى رواية «سابع أيام الخلق» لعبد الخالق الركابى

عبد الإله أحمد*

(١)

مدخل

يبدو مصطلح «الوعى الفنى» الذى يعتمده هذا البحث مرتكزاً لموضوعه الأساسى (المرجعية التراثية فى رواية «سابع أيام الخلق» لعبد الخالق الركابى)، متخلفاً قياساً للغة النقد القصصى الجديدة التى غمرت الحياة الأدبية فى العالم العربى منذ ثمانينيات هذا القرن، كما أنه يبدو - من ناحية أخرى - منتمياً إلى زمن غابر؛ زمن كانت الرواية الحديثة فيه، باعتبارها جنسًا (أو نوعاً) أدبياً جديداً يشق طريقه اللاحب وسط صعاب لاحد لها. وكان «الوعى الفنى» واحداً من أهم العوامل التى رسختها فناً له قيمته المعترف بها فى الحياة الأدبية. لقد كان هذا «الوعى الفنى» ضرورة لازمة أولى، للرواد الأوائل الذين قدموها على صورة من الفن، جعلتها مقبولة فى الأوساط الثقافية المحافظة، التى كانت تقف منها موقف الرافض المزدرى، لارتباطها فى أذهانهم بأنماط القصص الشعبى، ولطبيعة النماذج الروائية الرديئة - مترجمة أو مؤلفة - التى قدمها، منذ الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، ممارسوها الأوائل المدفوعين بعوامل شتى لم يكن بينها - على أى حال - ما يتصل بهذا الوعى الفنى من قريب أو بعيد [١]. إلا أنه أصبح بعد الحرب العالمية الثانية «تحصيل حاصل» لكل ممارسيها من الروائيين العرب، الذين قدموا، بعد هذه الحرب خاصة منذ الخمسينيات، منجزاً روائياً ضخماً متعدد التقنيات والرؤى، ما أصبح معه حديث «الوعى الفنى» اللازم للروائيين أمراً ساذجاً، لا يستحق الوقوف عنده، أو الإشارة إليه.

على أنه فى الأدب القصصى فى العراق يأخذ منحى آخر، يبدو معه أمر استخدامه، فى مختلف المراحل أو الفترات الأدبية، التى مر بها هذا الأدب، منذ بداياته المبكرة فى مطلع

* أستاذ بكلية الآداب، جامعة بغداد، العراق.

هذا القرن، حتى الوقت الحاضر أمراً لازما لاغناء عنه، فهو يبدو، فى نظرنا، المحدد لطابع هذا الأدب، خلال هذه المراحل والفترات، والمفسر لكثير من الظواهر فيه، التى تقتضى التفسير. فهذا «الوعى الفنى» المبكر، لدى القاص فى العراق، الذى يأخذ طابعًا حاداً متحمساً فى كثير من الأحيان، هو الذى جعل ممكناً أن يبرز قاص فيه مثل محمود أحمد السيد ١٩٠١ ـ ١٩٣٧ يحقق نتاجه القصصى منذ أواخر العشرينيات مستوى من النضج يمكن أن نقرنه، بسببه، بقصاصين عرب، برزوا فى هذه الفترة نفسها، فى قطر عربى مثل مصر سبق العراق، فى مضمار النهضة، وتهيأت لأدبائه الأسس والمرتكزات المادية والحضارية لنهضة أدبية وفكرية، أصبح ممكناً لهم بسببها أن يحققوا منجزات فنية تذكر لهم فى تاريخ هذا الأدب فى العالم العربى، مما لايتيحها واقع العراق المتخلف آنذاك [٢]، كما أصبح ممكناً للقاص فى العراق أن يحقق منجزاً قصصياً فى الثلاثينيات، جعل باحثاً عربياً فى الأدب القصصى العربى، هو سهيل إدريس يقول، وهو يدرسه فى هذه الفترة، إنها ـ هذه الفترة ـ شهدت:

> ولادة آثار فنية تشبه الآثار المصرية أو اللبنانية التى صدرت فى ذلك العهد بفرق واحد هو أن الآثار العراقية ظهرت إثر فترة أقصر من فترات التطور [٣].

كما أصبح ممكناً أن تكتب رواية جميلة لاتنسى لم يعفها الزمن؛ مثل رواية (مجنونان) لعبد الحق فاضل عام ١٩٣٦، السابقة لزمنها، بكل المقاييس، فى العراق، [٤] التى جسدت هذا «الوعى الفنى» الناضج الذى تجلى لدى كاتبها، أيضًا، فى مجموعته القصصية المتميزة فراح وما أشبه عام ١٩٤١، وفى ملاحظاته النقدية التى كتبها عن قصص بعض قصاصى جيله أواخر الثلاثينيات [٥]، كما يبدو واضحاً لدارس القصة العراقية الحديثة، أن هذا «الوعى الفنى» الناضج والمتطور وراء الإنجازات القصصية المقدمة التى كتبها ماعرف فى العراق بجيل الخمسينيات من القصاصين الذين يقف فى مقدمتهم، عبد الملك نورى، وفؤاد التكرلى [٦]. فقد شكّل

هذا «الوعى الفنى» هماً مرهقاً للقاص عبد الملك نورى، جعله يبذل «جهداً دؤوباً» ـ منذ فترة مبكرة من حياته الأدبية ـ لتطوير نفسه وكتابة قصص يمكن أن تحقق للقصة العراقية قدراً من الفنية، يمكن أن ترتفع معه إلى مستوى هذه القصص الغربية التى بهرته بما امتلكته «من إنسانية الموضوع من جهة والبساطة فى الأداء من جهة أخرى» كما ذكر فى إحدى مقالاته النقدية [٧]. وقد أدى هذا الجهد الدائب، الذى يكمن وراءه هذا «الوعى الفنى» الحارق الذى تجلى لديه ـ مما أوضحناه فى دراستنا له ـ إلى أن يوفق إلى كتابة عدد من القصص القصيرة المتميزة فنياً أوائل الخمسينيات، مما يحلها مكانة رفيعة بين قصصنا العربى فى أقطاره كافة، سجل فى بعضها ريادة تذكر له فى مجال التقنية الفنية، خاصة محاولته استخدام تيار الوعى منذ أواخر الأربعينيات، [٨] واتجاهه إلى تصوير نماذج من الطبقات الشعبية المسحوقة من الناس البسطاء، مما جعل قصصه القصيرة ، رغم قلة عددها، بصياغتها الفنية وطبيعة مضمونها، تحدد طابع القصص العراقى القصير، الذى كتب فى العراق فى السنوات التى سبقت ثورة تموز الأولى عام ١٩٥٨، وقد شاركه فى هذا «الوعى الفنى» الحارق والمرهف فؤاد التكرلى الذى برز فى قصصه القصيرة التى ضمتها مجموعته (الوجه الآخر)، التى تعد قصصها من أفضل ما كتب من قصص قصيرة فى العراق، حتى الوقت الحاضر. كما برز بوضوح فى مقالاته النقدية الناضجة التى كتبها عن عدد من المجاميع القصصية الصادرة فى العراق فى الخمسينيات وأوائل الستينيات، وفى موقفه من قصته «الوجه الآخر»، التى كتبها عام ١٩٥٧ ونشرها ضمن مجموعته القصصية القصيرة الوحيدة التى اتخذت اسمها عنواناً لها [٩]، والتى هى ـ دون شك ـ محاولة مبكرة ناضجة متطورة فى هذا النوع من القصص القصيرة الطويلة أو الرواية القصيرة، إذا شئنا استخدام هذا المصطلح الأكثر شيوعاً، فى الوقت الحاضر، فى وصفها، إذ اعتبرها مجرد تجربة أولى أو محاولة نحو كتابة رواية ناجحة وحدد طبيعتها بقوله:

الوجه الآخر فى الحقيقة ليست قصة طويلة أو رواية، بل إنها ـ فى أساسها وبطبيعة نوع عقدتها ـ تعتبر قصة، إلا أنها أقصوصة من نوع خاص ، لأنها تحوى وتعبر عن عالم أوسع من المألوف فى الأقاصيص [١٠] .

وهو فى هذا التحديد الذى ساقه إليه وعيه الفنى المتطرف على نحو من الأنحاء، قد قلل من شأن هذه القصة الممتازة، التى نرى أنها جديرة بمكانة تضعها إلى جانب مثيلاتها من هذا النمط من القصص القصيرة الطويلة أو الرواية القصيرة، التى كتبها قصاصون كبار من أمثال نجيب محفوظ، وغسان كنفانى، والطيب الصالح، ويوسف إدريس وغيرهم، بل إنها بسبب كتابتها المبكرة نسبياً (عام ١٩٥٧) تحتل موقع الريادة بين هذا النوع من القصص فى العالم العربى، المتأخرة عنها فى الكتابة والصدور. وقد أتاح هذا «الوعى الفنى» بعد ذلك، لفؤاد التكرلى أن ينجز بعد أكثر من عقدين من الزمن، ماسعى إلى إنجازه، كتابة رواية ناجحة تستحق اسمها، هى رواية (الرجع البعيد) المنشورة عام ١٩٨٠ ، التى أمضى، بسبب هذا الوعى الفنى، أحد عشر عاماً فى كتابتها، وهذه الرواية التى لا يختلف اثنان من النقاد العراقيين، فى كونها أفضل الروايات العراقية، بسبب إفادتها من التقنيات الفنية المتطورة التى استخدمها القاص بتمكن، نعتبرها واحدة من أهم الروايات العربية الحديثة، وإذا لم يتح لها ذيوعاً كبيراً تستحقه فى العالم العربى رغم نشرها فى بيروت، وهو أمر نظنه ظناً، فسببه فى تقديرنا يرجع إلى إصرار فؤاد التكرلى، بسبب هذا الوعى الفنى أيضاً، على أن يجرى حوارها باللغة العامية، الذى جعله واحداً من أهدافه الفنية التى تحقق للقارئ المتعة. وهى عامية بغدادية عاف الزمن الكثير من مفرداتها، وتعبيراتها، بحيث تبدو للجيل الحاضر من القراء العراقيين غريبة، وغير مفهومة على نحو من الأنحاء[١١].

وفى الواقع أن هذا «الوعى الفنى» هو الذى جعل القصة القصيرة فى العراق فى الخمسينيات، فى عدد من نماذجها،، ترقى إلى مصاف الصف الأول من القصة القصيرة الحديثة فى العالم العربى، التى تمكنت من توفير مقوماتها الفنية التى تجعلها قصة قصيرة حقة. كما أنه كان أحد الأسباب المهمة التى حالت بين كتاب القصة فى العراق وكتابة رواية فنية جديرة باسمها عام ١٩٦٥ ، وهو العام الذى كتبت أو نشرت فيه رواية (النخلة والجيران) لغائب طعمه فرمان، التى يتفق دارسو القصة العراقية على أنها تشكل البداية الحقيقية للرواية الفنية فى العراق، كما لا يجانبنا الصواب أن نعزو إلى هذا «الوعى الفنى» لدى القاص فى العراق إلى جانب عوامل عدة لامجال لذكرها، هذه «الثورة الشكلية» إذا صح الوصف، التى حرفت الأدب القصصى فى العراق عن مساره الواقعى ، الذى عرف به طيلة الخمسينيات، وأغرقته فى نزعة «تجريبية»، مازالت تطارده حتى الوقت الحاضر، بحيث لم يبطل النقد القصصى فى العراق، من استخدامها فى وصف المحاولات المتعددة والمتنوعة لقصاصين عراقيين من أجيال شابة، ليس سهلاً إحصاء عددهم أو ذكر أسماء أعمالهم، برزوا فى الحياة الأدبية منذ أواخر الستينيات، وغمروا الحياة الأدبية طيلة الفترات اللاحقة، بأعداد كبيرة من المجاميع القصصية والروايات فاقت إلى حد كبير ما صدر فى الفترات السابقة.

ومن ناحية أخرى؛ تجلى هذا «الوعى الفنى» فى الأدب القصصى فى العراق، فى أحد مظاهره المهمة التى حددت طابعه فى مختلف المراحل والفترات، فى إدراك القاص أهمية القصص الأجنبى وأهمية الوقوف على نماذجها لتعرف مقوماتها الفنية ، وبالتالى كتابة قصص حديثة على نسقها، وقد برز هذا الإدراك منذ وقت مبكر عند رواد القصة الأوائل متجلياً فى دعوتهم إلى ترجمة هذه القصص، لاعتمادها مرتكزاً أساسياً، ضرورياً لأية محاولة جادة لكتابة قصة عراقية حديثة حقة، كانوا يسعون ويدعون إلى كتابتها. ونتيجة لإدراكهم هذا نهضوا بأنفسهم بأعباء هذه الترجمة، بحيث كان أبرز مترجمى القصص الأجنبية فى العراق منذ أواخر العشرينيات، وطيلة الثلاثينيات هم أبرز

كتاب القصة فى العراق فى هذه الفترة : محمود أحمد السيد، أنور شاؤول، ذو النون أيوب، خلف شوقى أمين الداودى ... إلخ [١٢] .كما أن هذا الإدراك لأهمية القصص الأجنبى، والغربى منه بخاصة، دفع أبرز قصاصى الجيل الثانى من كتاب القصة فى العراق، الذى برز بعد الحرب العالمية الثانية، جيل الخمسينيات، إلى تعلم لغة أجنبية أو أكثر كانت نافذتهم الأساس التى أطلوا منها إلى عالم القصة الغربية الزاخر، قبل أن تغتنى الحياة الأدبية فى العالم العربى بالترجمات القصصية الغزيرة فى الخمسينيات، مما جعل نتاجهم القصصى يتصف بشئ من التنوع والغنى فى الأساليب الفنية، لم يكن ليكون لولا قراءاتهم الخاصة عبر ماتعلموه من لغة أجنبية أو أكثر، ولقد كان هذا الواقع ـ بين أمور أخرى فصلناها فى دراستنا للأدب القصصى ـ هو الذى قادنا فى ختام رحلتنا الطويلة معه التى ناهزت ربع قرن إلى أن نقرر، ونحن نحدد إحدى نتائج بحثنا الرئيسية التى خلصنا إليها:

> أن هذا الأدب خضع باستمرار لمؤثرات خارجية أسهمت إلى حد كبير فى تحديد طابع اتجاهاته الفكرية، وملامحه الفنية، وتداخل الاتجاهات الفكرية فى الفترة الواحدة، وتداخلها فى الوقت ذاته، لدى القاص الواحد، الذى لم يكن قادراً فى أكثر الأحيان على أن يحد من أثر هذا العمل الأدبى أو ذاك ـ الذى يقرؤه ـ عنه، رغم أنه قد يتعارض فى بعض الأحيان، مع موقفه الفكرى المعلن [١٣].

وفى الواقع أن حدة وعى القاص الفنى فى العراق لم تقتصر على هذه الظاهرة البارزة التى حددت طابعه حتى منتصف الستينيات، بل رأيناها تنعكس سلباً على القاص، فى شعوره بـ «الدونية» إذا صح الوصف والتعبير تجاه هذه النماذج الرفيعة المستوى للقصص الأجنبى، التى كان يقرأها، كما أدى لدى بعضهم إلى الكف المبكر عن كتابة القصص، رغم الإمكان الكبير الذى تجلى لديه، حين أخذ يشعر مع مرور الوقت أنه لا يستطيع أن يرقى بفنه القصصى إلى ما يطمح إلى أن يحققه. وقد كان ذلك، على سبيل المثال، سبباً رئيساً فى تقديرنا، من بين أسباب عدة، جعل عبد الملك نورى يكف عن كتابة القصة القصيرة منذ أواخر الخمسينيات، وجعله لايتم إنجاز رواية شرع فى كتابتها [١٤]، كما كان ذلك سبباً رئيساً فى إحساس القارئ بوجود:

> هذه الذهنية العاقلة العراقية التى تكمن وراء أعمال فؤاد التكرلى القصصية والتى أساءت لشدة مراقبتها إلى بعض هذه الأعمال، كما جعلته لا يكتب إلا عدداً محدوداً من القصص [١٥] .

ويستغرق فى كتابة روايته (الرجع البعيد) أحد عشر عاماً لإنجازها، ولا ينجز أخرى إلا بعد فترة تكاد تناهز العقدين من الزمان. وهى رواية (خاتم أرمل) المنشورة فى بيروت عام ١٩٩٥ .

وما نذكره ـ هنا ـ عن أبرز قاصين عراقيين يسرى بشكل أو بآخر على غير واحد من القصاصين على اختلاف مستوياتهم واتجاهاتهم الفكرية، لعل أبرز من يذكر منهم محمد خضير، الذى لا يقل أهمية ومكانة فى الأدب القصصى فى العراق منهما، والذى بلغ حد التجريب الفنى فى قصصه الأخيرة مستوى رفيعاً حقاً، وهو تجريب فنى ارتكز على «وعى فنى» يتغلغل فى ثنايا القصة حد الحرف فيها.

على أن الأمر فى أثر هذا «الوعى الفنى» فى الأدب القصصى فى العراق، لم يقتصر على ما ذكرنا، فقد أخذ يعكس منذ الستينيات مظاهر أخرى مرتبطة به، يمكن أن نشير إلى أهمها فيما يلى:

أولاً : إن هذا الأدب أخذ يقع تحت تأثير بعض الاتجاهات الأدبية ذات المناحى الفكرية المحددة التى غزت الحياة الأدبية فى العالم العربى منذ منتصف الخمسينيات، كما أخذ يقع تحت تأثير بعض القصاصين العالميين البارزين،

الذين قدموا للحياة الأدبية فى العالم العربى، بـ «احتفائية» تلفت النظر، فى مراحل مختلفة من هذه الحياة. فوجدنا عدداً كبيراً من القصاصين يندفعون متحمسين وراء هذه الموجة الوجودية التى سادت فى الستينيات، متأثرين على وجه الخصوص بكتابات كبار كتابها سارتر وكامى وسيمون دى بوفوار الذين ترجمت معظم أعمالهم فى هذه الفترة. كما اندفع بعضهم متحمسين لهمنجواى عندما ترجم همنجواى على سعة، منذ منتصف الخمسينيات، ثم تحمسوا لفوكنر، بعد ترجمة رواية (الصخب والعنف) التى قام بها جبرا إبراهيم جبرا .. إلخ ، كما أننا نرى «البعض» الآخر هذه الأيام يتحمسون لأدباء أمريكا اللاتينية، وواقعيتهم السحرية، وبالذات كتابات ماركيز وبورخس.

ثانيا: وارتبط بهذا ـ ونتيجة لهذا الوعى الفنى المتقدم ـ أن تولدت نزعة لدى بعضهم لتعليق أبرز أساليب «الحداثة» ونزعات التجديد التى كانت تبرز فى الرواية العالمية، وإلى هذه الدرجة التى رأينا هذا «البعض» يسعون إلى تقليد أعمال قصصية لم يقرأوا نصوصها، وإنما قرأوا نظريتها. والمثال البارز على ذلك القاص عبد الرحمن مجيد الربيعى، الذى أعلن فى نهاية الستينيات رفضه الأشكال التقليدية فى كتابة القصة، ودعا إلى كتابة قصة جديدة، تنحو منحى ما كان يكتبه كتاب الرواية الجديدة فى فرنسا فى وقت لم تترجم فيه أى من هذه الروايات، وجل ما وقف عليه منها، كتاب آلان روب جرييه (نحو رواية جديدة) الذى ترجم فى هذه الفترة.

ثالثاً: كما يرتبط بهذا الوعى حرص بعضهم على متابعة أبرز أعمال القصاصين العرب من الجيل الجديد، على وجه الخصوص، الذين عرفوا بجيل الستينيات، والذين خرجوا بأدبنا القصصى العربى من دائرته الضيقة، ودفعوه فى تيار «الحداثة المعاصرة»، فكان أبرزهم من أمثال: صنع الله إبراهيم، حليم بركات، زكريا تامر، إميل حبيبى، غسان كنفانى، جبرا إبراهيم جبرا، الطيب صالح، إدوار الخراط، جمال الغيطانى، يوسف القعيد .. إلخ. ظلال واضحة فى قصصهم، كما كان لروايات نجيب محفوظ وقصصه منذ (اللص والكلاب) بصماتها التى لا تمحى على كتاباتهم.

رابعاً : وهكذا، ونتيجة لما ذكرناه، يمكن أن نلمس فى النتاج القصصى فى العراق، منذ أواخر الستينيات كل السمات الفنية التى برزت فى القصص العربى، فى الأقطار العربية المختلفة، وأمكن أن نجد فى هذا النتاج لذلك العديد من السمات الفنية التى شغلت دارسى ونقاد القصة العربية، المنطلق بعضها من مناهج النقد الجديد المعروفة، خاصة أن الأدب القصصى فى العراق منذ منتصف الستينيات، خرج من إسار القصة القصيرة، التى كانت تشكل معظم كتابات القصاصين فى العراق، لينفتح على آفاق الرواية الرحبة، بحيث أصبح فى تاريخ هذا الأدب منذ سبعينيات هذا القرن عدد لا يستهان به من الروايات، ولم يعد الجيد منها مقصوراً على أعمال روائية تعد على أطراف الأصابع، كما كان الشأن سابقاً.

خامساً: على أن هذا الوعى الفنى، الذى مد آفاق القاص العراقى إلى مديات فيها الكثير من الغنى والتنوع، أخذ مع أسباب أخرى يبعد بعض القصاصين عن الواقع، وبهذا الشكل الذى أفقد العديد من الأعمال القصصية التى كتبوها، نسقها النابض بالحياة، فبدت لذلك أعمالاً مبهمة لا تتجه إلى أن تقول شيئاً محدداً، ففقدت نتيجة لذلك قراءها، الذين لم يعودوا يجدون فيها ما يشدهم إليها، كما تحولت لدى «البعض» الآخر إلى ضرب من المحاولات الشكلية، التى بدت هى غاية ما يسعى إلى تحقيقها القاص فى قصته. فقد تضاءلت لديه أهمية وظائف الأدب القصصى الحقة، وقل شأنها، إزاء ما أخذ يرى أن القصة أو الرواية تسعى إلى إنجازه، وجله لا يتجاوز حدود التقنية الفنية.

ويبرز عبد الخالق الركابى من بين كتاب الرواية فى العراق نموذجًا لما ذكرنا .كانت روايته الأخيرة (سابع أيام الخلق) التى صدرت فى بغداد عام ١٩٩٤ تجسيداً لهذه المحاولات الشكلية التى قاد إليها هذا «الوعى الفنى» الحاد، والمتطرف على نحو من الأنحاء، والتى بدت كما لو كانت هى غاية ما يحققه القاص فى روايته.

لقد دخل عبد الخالق الركابي عالم الرواية من خلال الشعر، فقد بدأ حياته شاعراً، وكان ديوانه (موت بين البحر والصحراء) الذي صدر عام ١٩٧٦، أول أعماله التي عرف بها في الحياة الأدبية، ثم لم تلبث الرواية أن جذبت اهتماماته دون أن يغادر عالم الشعر تماماً، فقد ظلت تجاربه الشعرية رغم قصر عمرها تلقي بظلالها على نتاجه القصصي، متمثلة بهذه اللغة القصصية المتدفقة طلاوة، وهذه الوصفية الطاغية التي أثقلت على أعماله رغم جمالياتها، كما كان لنشأته في مدينة حدودية صغيرة هي «بدرة» أثرها الكبير في تحديد عالمه الروائي، وثرائه في الوقت نفسه، فقد رفلت رواياته بأجواء الريف، والبساتين المحيطة بهذه المدينة، كما كانت معرفته وخبرته بالعادات والتقاليد السائدة في هذه المناطق الريفية تكشف عن نفسها في كل أعماله الروائية، وهكذا حفلت رواياته بحس عال للطبيعة، فإذا هي تنبض بحياة ندر مثيلها في الروايات العراقية الأخرى، كما حفلت رواياته بتفاصيل حياة الناس في هذه المدن الريفية البعيدة، على نحو لا نجد من يجاريه فيها من كتاب الرواية في العراق. وقد اختزنت ذاكرته الكثير، وقد كان ما اختزنته هذه الذاكرة ثرياً حقّاً، مما حرص على ذكره في رواياته، خاصة روايته الأخيرة (سابع أيام الخلق)، التي احتشدت بتفاصيل تدور حول الروائي؛ طفولته في مدينة بدرة القديمة التي لم ينقطع حنينه إليها، أجواء بيته، ذكريات الموت الذي اقترن بطفولته، حزن أمه السرمدي، التي لم تترك الثياب السوداء، موت أخته، إذ يتذكرها وهي تحتضر في إيوان الموت، وأبوه النجار يعد لها التابوت في الدار... إلخ. ولقد أدرك عبدالخالق الركابي، منذ وقت مبكر، وهو يدخل عالم الرواية، ما يحتاجه هذا العالم من قراءات، ومرجعيات متعددة، وقد أخذ نفسه لذلك بمنهج تثقيفي واسع ورصين، تمتد أحد أطرافه الى الرواية العالمية فأقبل يقرأ كل ما يقع تحت يديه منها، ويمتد الطرف الآخر إلى ماضي العراق العريق، وتاريخه الحافل بالنكبات الضروس. ويمتد طرفه الثالث إلى ما يتصل بهذا الماضي من تراث شعبي وأدبي وفكري، وهكذا امتدت مرجعيته التراثية لتشمل نواحي معرفية متعددة، متنوعة، انعكست بشكل واضح على روايته، وتجلت بشكل بارز في رواية (سابع أيام الخلق) محددة طبيعة بنائها الفني بالكامل. لقد أدت قراءات عبدالخالق الركابي الواسعة للروايات العالمية، إلى وعي فني تجسد في إدراك مبكر لأمية التقنية في بناء الرواية، فلم يكن غريباً لذلك أن يكون انجذابه الأول، متجهاً إلى روايات «الحداثة» التي حرص على الإفادة من تقنياتها. فجاءت روايته الأولى (نافذة بسعة الحلم) عام ١٩٧٨، مذكرة إيانا برواية جيمس جويس (يوليسيز)، حين جعل زمنها نهاراً واحداً مقسماً إلى ثلاثة أقسام هي أقسام الرواية: الصباح، الظهيرة، المساء، وساق أحداثها من خلال تداعيات وارتدادات أو استرجاعات بطلها المصاب في حرب تشرين ١٩٧٣، وهو يرقد في مكان لا يكاد يغادره يطل عبر نافذة على فضاء متسع. وقد كان انشداد عبدالخالق الركابي إلى ماضي العراق، في العهد العثماني منه بخاصة، وحرصه لسبب من الأسباب على الابتعاد عن تناول الواقع حوله، ما جعله يتخذ من تاريخ العراق في هذه الفترة مهاداً لها، بعد أن وفر لها ما يقتضي من مرجعيات تاريخية وتراثية لازمة. فكان أن كتب روايته الثانية: (من يفتح باب الطلسم) المنشورة عام ١٩٨٢، التي أعلن الروائي، أنها فاتحة مشروع روائي يتناول تاريخ العراق[١٦]، إلا أنه سرعان ما انصرف عن هذا «المشروع التاريخي» بسبب الحرب العراقية الإيرانية، وبسبب إحساسه بأنه أخفق في أن يحقق في هذه الرواية، ما كان يحرص على أن يوفره لها من «أسلوب شخصي» يميزه عن أي مبدع آخر. فكان أن استثمر بعض مادة هذا «المشروع التاريخي» في كتابة روايته الثالثة (مكابدات عبدالله العاشق) عام ١٩٨٢ التي تعد من أوائل ما عرف في العراق بروايات الحرب وحول المادة الأخرى إلى مشروع روائي آخر، أخذ يتبلور لديه، نتيجة قراءات أكثر تنوعاً وغنى وحداثة، ومنها بوجه خاص، رواية (الصخب والعنف) لفوكنر، ورواية (مائة عام من العزلة) لماركيز، وكتابات عدد من الروائيين العرب الذين تنبهوا إلى أهمية استلهام التراث وتوظيفه في كتابة رواية تمتلك خصوصيتها العربية، وتميز كاتبها بأساليب شخصية دالة عليه، وهي أساليب شخصية كان الروائي حريصاً على أن يوفرها لأعماله الروائية، لأسباب يعود بعضها إلى هذا

«الوعى الفنى» الذى لمسناه لديه منذ وقت مبكر، ويعود «البعض» الآخر إلى إحساسه العميق بالموت والفناء الملازم له منذ طفولته، الذى فاقمه لديه فى هذه الفترة مرضه. هذا المرض الغريب، الذى داهمه فجأة، وبفعل قدرى، وهو يكتب روايته (من يفتح باب الطلسم)، مصيباً إياه بالشلل، الذى ألزمه الفراش وجعله يواجه وجوده صباح مساء على نحو لا يرحم. ولم يكن لديه ما يواجه به الموت المترصد حوله غير فعل الكتابة، التى أصبحت معادلاً لحياته لأنه بها يتحقق وجوده المهدد بالفناء، بل إنها أصبحت وسيلته للخلود الذى يمد بحياته، التى كان الموت يلتهمها. من هنا أصبحت الكتابة هدفاً، وغاية بذاتها، فيكون لذلك نزوعه إلى أن يكتب رواية أو روايات تمتلك شخصيتها الدالة عليه غاية الغايات، لأنه بذلك يؤكد وجوده، ويؤكد استمرار هذا الوجود بالخلود، الذى يحققه عمل روائى متميز، وهكذا أخذ يتبلور لديه هذا المشروع الروائى الآخر، بفعل ما ذكرنا من مؤثرات، فكان أن كتب روايته الرابعة (الراووق) المنشورة عام ١٩٨٦، التى تتضح فيها ملامح هذا المشروع الروائى الجديد. ويبدو لنا، توضيحاً لما نقول أن عبدالخالق الركابى، وتحت تأثير إحساسه بإخفاقه فى رواية (من يفتح باب الطلسم) وتعاظم إحساسه بالفناء بسبب مرضه الذى ألحنا إليه، انتبه وهو يعيد قراءة (الصخب والعنف) و(مائة عام من العزلة) لماركيز إلى إمكان أن يستثمر عالم مدينته «بدرة» الذى خبره جيداً واختزنت ذاكرته دقائقه، بكل ما يحيطه من أجواء، وعادات وتقاليد، ومهاد تاريخى، موغل فى أعماق تاريخ العراق، ليخلق له عالمه الخاص، ومدينته الخاصة، وناسه الخاصين، وبهذا الشكل الذى يمكن فيه أن يتابع مشروعه التاريخى الأول، ولكن على نحو جديد، يبرز فيه أسلوبه الشخصى الدال عليه. وهكذا نشأت لديه فكرة خلق «ديرة الهشيمة» البلدة التى ستنمو مع تطور العراق، لتكون «مدينة الأسلاف»، والتى تسكنها عشيرة هى عشيرة البواشق، التى ترجع إلى جدها الأكبر «مطلق» الذى راح ضحية الصراع مع العثمانيين فى أواخر القرن السابع عشر، مما جعل «سيرته» مداراً لفخر العشيرة، التى بدأ بتدوينها «السيد نور» وحرص على الحفاظ عليها والإضافة إليها القيمون على فراره بعد وفاته، مما كون مع مرور الأيام ما عرف بمخطوطة (الراووق) التى حرصت العشيرة والقيمون على فرار «السيد نور»، عليها، لأنها تجسّد تاريخهم.

ولا يتسع مجال البحث ـ هنا ـ لدراسة هذه الرواية، لكننا نرى ضرورة أن نبين أن رواية (الراووق) هذه، مهما اختلف الرأى النقدى بشأنها، جاءت لوناً جديداً فى الرواية العراقية، إن لم تكن فى الرواية العربية، باعتمادها التاريخ مهادا لها ـ فترة أحداثها تقع بين عامى ١٩٠٠ـ١٩١٢، يمتد عمقها التاريخى إلى نهايات القرن السابع عشر ـ واتساع مرجعيتها التراثية التى تتجلى باعتمادها المخطوطة أساساً لبنائها الفنى، كثرة اقتباساته فى ثنايا الرواية من كتب تراثية معروفة، يشير إليها، إشاعة جو من الأسطورية الميثولوجية، التى توثق من صلتها بالتراث الشعبى، هذا غير تحميلها دلالات رمزية، تعمق وتوضح أبعاد الصراع فيها، وتوفيقه فى ذلك، الذى يتضح فى جعل القارئ يستنبط بسهولة، أن «ديرة الهشيمة»، ترمز إلى العراق بواقعه المتخلف الذى انتهى إليه فى مطلع القرن العشرين فى ظل احتلال عثمانى قاس دام أربعة قرون، وأن هذه الديرة شأن «العراق» مقبلة على تطور ونهوض نتيجته اشتداد الصراع بين القوى المتصارعة فيها، وانفتاح الحياة فيها، على بوادر حضارية بدأت رياحها تهب عليه، وهكذا يترك الروائى، إذ هو يختم روايته دون أن يحسم الصراع فيها، القارئ يشعر أنه مقبل على قراءة رواية أخرى له، يمكن أن يتابع فيها امتداد هذا الصراع لدى شخصياتها الرئيسة فى مرحلة أو فترة تاريخية أخرى، تكون «الديرة» فيها قد نمت وانفتحت على آفاق «حضارية» أكثر تطوراً. وهو شعور يزيده لدى القارئ أن الروائى تحرك فى روايته من خلال أبطال صغار السن، أقرب إلى الطفولة والصبا من الرجولة، مما يجعلهم مؤهلين للنهوض بأعباء أكبر فى تشكيل واقع «ديرتهم» فى زمن مقبل، وهى بذلك كله قد كشفت لدى الروائى عن قدرة الصناّع الماهر، الذى يعرف أسرار صنعته، ويحسن التخطيط لما يصنع.

وفى الواقع، أن ذلك ما كان يخطط له الروائى، الذى أكدته روايته اللاحقة (عندما يحلق الباشق) الصادرة عام

١٩٩٠، التى شرع فى كتابتها وهو يكتب (الراووق) (١٧) التى يتابع فيها الصراع ذاته فى هذه الديرة التى اتسعت فاصبحت مدينة الأسلاف ، والأبطال أنفسهم وقد كبروا فى فترة لاحقة من تاريخ العراق حافلة بالتطورات والأحداث الجسام تقع بين عامى ١٩١٢ ـ ١٩٢٠، وهو العام الذى شهد ثورة (العشرين) التى حملت الإنجليز الذين احتلوه، أثناء الحرب العالمية الأولى، احتلالاً عسكرياً مباشراً على التفكير بإنشاء دولته الحديثة. وهكذا جاءت رواية (قبل أن يحلق الباشق) التى انتهت هى الأخرى بما يشعر القارئ بأنه مقبل على قراءة رواية أخرى، تتناول فترة لاحقة من تاريخ العراق، لتكشف بجلاء ما كان يخطط له الروائى، فى مشروعه الجديد، وهو كتابة رواية أجيال يرصد من خلالها تاريخ العراق، على هذا النحو الجديد، الذى أشرنا إلى بعض سماته فى روايته.

(٣)

على أن رواية (سابع أيام الخلق) الصادرة عام ١٩٩٤، التى شرع فى كتابتها كما يذكر فى نهايتها ص ٣٢٤ فى «تشرين الأول» ١٩٨٩، وأنهاها فى ٢٥ تشرين الثانى ١٩٩٢؛ جاءت وهى تحمل مفاجأة للقارئ المتابع لروايتيه السابقتين، والمهيأ ذهنياً لاستقبال عمل روائى ثالث، يتابع فيه الروائى شخصياته الرئيسية فى حقبة تاريخية لاحقة، لتشكل به ثلاثية تستحق اسمها. إلا أن هذه الرواية خرجت عن هذا المسار تماماً رغم أنها أقامت هيكلها على مادة روايتيه السابقتين، وبشكل خاص (مخطوطة الراووق) واعتمدت عدداً من الشخصيات الروائية السابقة إذ أجرى أحداثها، إن صح وصف ما عرضته بالأحداث، فى زمن الكتابة، وجعل مدارها أمراً آخر لا علاقة له بالإطار التاريخى، وبالهدف الذى سعى إلى تحقيقه فى ظل هذا الإطار فى روايتيه السابقتين (١٧).

والواقع أن هذه الرواية الثالثة التى تفاجئ القارئ بنهجها الجديد، تفاجئه أكثر حين يكتشف من سطورها الأولى أنها تنهج فى نهج غير تقليدى فى بنائها الروائى لم يخرج عن الأطر التقليدية فى رواياته السابقة، رغم كل محاولات التجديد فيها ـ وهو نهج غير تقليدى، لم يسبق له أنْ وقف عن مثيله فى أية رواية قرأها، فهى رواية من نمط خاص، ذات بناء مركب، رواية أو روايات داخل رواية، تقتضى من قارئها جهداً كبيراً لقراءتها، بل إنها تقتضيه أكثر من قراءة، لكى يقف على حقيقة بنائها، وماتهدف إليه، وقد لا تسعفه القراءات المتعددة فى ذلك،. فهى تفتقد تماماً المركزية الروائية، ولايكاد القارئ يمسك شيئاً من خطوط أحداثها، وبهذا الشكل الذى لا يمكن أن يخلص منها بما يمكن أن نطلق عليه «المتن الحكائى» لها ، إذا استعرنا لغة النقد الجديد ليسهل عليه بالتالى تحديد «مبناها الحكائى». فالروائى يزج بقارئه، متعمداً، منذ البداية فى دوامة من «المتاهات» ـ «المتاهة» مفردة يستخدمها الروائى فى غير موضع من روايته لوصف مايواجهه القارئ فيها ـ لا يخرج من متاهة حتى يدخل فى أخرى، بل إنه يجد نفسه فى بعض الأحيان داخلاً فى أكثر من متاهة فى وقت واحد، «فالراووق» هذه «المخطوطة» التى حدثنا عنها فى روايتيه السابقتين، تبرز فى هذه الرواية «متاهة» لا يسهل على القارئ أن ينتهى إلى شئ يحدد طبيعتها، ويطمئن إلى هذا التحديد. رغم كونها محور الرواية الرئيسى، كما يبرز «السيد نور» مدون هذا «الراووق» الأول، متاهة أخرى، فى وجوده وغيابه، وتدوينه أو عدم تدوينه له. والمدينة، مدينة الأسلاف، التى كانت فى الروايتين السابقتين ديرة أو قرية، ثم نمت فأصبحت ناحية فقضاء ـ تبعا للتسلسل الإدارى ـ فمحافظة فى زمن الرواية، متاهة هى الأخرى، فهو لايريدها أن تكون مدينة بشر وأسمنت وحجر كما يقول، وإنما يريدها «مدينة أسلاف» أخرى، مدينة الحروف والكلمات، فى حين لايجد القارئ فى كل الرواية مدينة غير مدينة البشر، التى تنبض فى بعض صفحات الرواية بحياة هى أفضل، فى تقديرنا، مافى الرواية من صفحات. و«المتحف» أحد أماكن الرواية الرئيسية متاهة فى أسلوب بنائه، وتوزيع قاعاته، فكم وجد الروائى نفسه، وهو بطل الرواية الرئيسى، الذى يكثر من زيارته، يضيع

فى متاهاته، فلا يعرف طريقه إلى مايقصده من قاعاته، فيستعين بدليل يدله عليها. والرواية بذلك كله، وبغيره الذى سنتحدث عنه، ستكون ولابد متاهة المتاهات التى لابد أن يضيع القارئ فى شعابها، فلا يجد لنفسه مخرجاً منها دون دليل هاد، يقوده فى النهاية إليه. وصحيح أن الروائى، الراوى الأول، حاول بإفاضات تفصيلية فى بعض الأحيان على نحو يجافى الفنى، ومن خلال محاورات طويلة مع صديقه «الشاعر» الذى يبدو لنا وجهاً آخر للروائى، أن يقدم إيضاحات لتفسير معمار روايته الفنى، الذى نهض على نظرية فى الرواية، حاول أن يبين أبعادها هى الأخرى، وهى نظرية تعتمد آراء لباختين وبورخس ذكر نصها فى روايته، إلا أن ذلك وحده لايكفى القارئ، فضلاً عن أن ملاحظات الروائى التوضيحية لم تقدم فى مستهل الرواية إنما تناثرت هنا وهناك على امتداد صفحاتها، فإن هذا القارئ، حتى ولو كان قارئاً متابعاً للأعمال الروائية، يحتاج إلى معرفة أكيدة دقيقة، لايسعفه الروائى بها، وإنما يقتصر على ذكر أسمائها، بعدد من «المرجعيات التراثية» خاصة الصوفية منها، التى أقام «هندسة» روايته عليها. وهى مرجعيات ثقافية، فى أغلب الظن بعيدة عن اهتمامه، وقد تكون عسيرة الفهم عليه حتى لو وقف عليها.

وهكذا يجد القارئ نفسه محاطاً بغابة من التساؤلات التى تثير العديد من الإشكالات لديه، لوتتبعناها فى مجرى الرواية لأخذت من البحث صفحات، لايتسع لها مجاله، وهى تساؤلات وإشكالات تعود فى واحد من أسبابها الرئيسة إلى أن الروائى يحرص على «خلط الأوراق» دائمًا، إثارة الكثير من الالتباسات فى «دوامة» فيها الكثير من التشويش والإرباك، كما تعود فى سبب آخر، إلى كون قارئ هذه الرواية يقرأ نمطاً جديداً من الأعمال الروائية لايأخذ شكل أو طابع ما ألف من روايات، مما يحمله على التأمل منذ الصفحات الأولى فيما يقرأ، وهو تأمل يقوده بالضرورة إلى تساؤل يطرح نفسه عليه بإلحاح كلما مضى فى قراءة الرواية، بإحساس متعاظم به، وهو لماذا جاءت هذه الرواية على هذا النحو الغريب الذى جاءت به؟ وهل وراء مايقرأ من شكل غريب مغاير لما عرف من أنماط الرواية، تقليدية أو غير تقليدية، هدف أعمق مما يتراءى له من ظاهر النص؟ إن الروائى دون شك عارف بما تثيره روايته من تساؤلات وإشكالات، لذلك كان حريصاً، كما ذكرنا فيما سبق، على توضيح طبيعة بنائها، وهى توضيحات سنستعين بها عندما نقف عند هذا البناء، فيما سيلى من البحث، إلا أن القارئ المدقق سرعان مايكتشف أن الروائى عارف بأسرار صنعته، وواع بها تماماً، وأن مايزج بالقارئ فيه من «متاهات» و«دوامات» يتقصدها قصداً، بل إن هدفه من كتابة الرواية هو بالذات هذا الشكل المركب، غير التقليدى، الذى يتجلى فى بنائها، وطريقة عرضها التى تثير مثل هذه التساؤلات والإشكالات. ذلك أن طموحه، كما سيعرف هذا القارئ، لو اطلع على ما أدلى به فى حوار معه نشر أخيراً، كان منذ أمد طويل. «الوصول إلى كتابة رواية ذات حبكة تركيبية تتوزع بين حكاية إطارية تنطوى على متن حافل بحكايات متعددة»[18]. وإنه لذلك كان حريصاً عبر صفحات روايته على توضيح وتفسير إشكالات هذا البناء، والمنطلقات النظرية، التى سعى إلى تحقيقها فى روايته. وبذلك يكون واضحاً للقارئ فى نهاية المطاف أن الروائى، إنما يحرص على هدف لايوازيه فى تقديره هدف، وهو أن يقدم رواية تختلف فى نمطها، وفى أسلوب بنائها، عن كل ماهو مألوف واعتيادى فى الروايات المعروفة، على اختلاف أنواعها وتوجهاتها وطبيعتها، وهو بذلك يطمح، ولابد، إلى أن يحقق إنجازاً روائياً عراقياً كبيراً، بل إنه ليطمح، كما نظن، إلى أن يكون هذا الإنجاز الروائى، عربياً، بكل المقاييس، بل إنه كما نستشف ذلك، مما نعرفه عن الروائى عن قرب، ليطمح إلى أن يكون ذلك إنجازاً يتجاوز حدود العربية إلى العالمية. إنجاز روائى تكون لذة القارئ متحققة فى قراءته وليس فيما يسرده من أحداث، أو مايكشفه من عوالم، ويقدمه من شخصيات، أو مايقصه من وقائع ذات طابع شعبى، أسطورى، غيبى، ومايطرحه من أفكار هنا وهناك، كما تكون لذته متحققة فيما تثيره لديه من مظاهر فنية قد تتصف بالغرابة، والتنافر، لكنها رغم

مظهـرها المتنافـر، تكشف عن إحكام فى البناء، ودقـة فى الصنع، يلذ للقارئ بسببها أن يعيد قراءة الرواية من جديد. ليكتشف فى هذه القـراءة الجديدة لهـا نواحى فى الصنعة الفنية الماهرة، مايغريه بإعادة قراءتها تارة أخرى، ليسهم مع مؤلفها فى إعادة تشكيلها وبنائها. وهكذا يعيش القارئ، عبر قراءاته المتعددة لهـا، لذة الفن العميق، الذى يفاجئك فى كل قراءة جديدة متأملة، باكتشافات تجعلك تعيش أجواء مسربلة بالحلم والتشابك والغموض والتعقيد، فيها مافيها من لذة ومتاع. أترانا نتمادى بعيداً فيما نظن أن الروائى يحلم فى أن يحققه فى روايته ؟ لانظن ذلك. ولكن حلم الروائى شئ، ومايمكن أن يثيره عمله فى قارئه شئ آخر. وهو مانأمل أن نتبين حقيقته فيما يلى من البحث.

(٤)

وتبين حقيقة ماسعى الروائى إلى أن يحققه فى روايته (سابع أيام الخلق) يقتضينا الوقوف عند مرجعياتها الثقافية التى نراها تتسع لتشمل فى جانب منها «الثقافة المعاصرة»، وفى جانب آخر «التاريخية» وفى جانب ثالث «التراثية». وهى مرجعيات ثقافية لمسناها فى رواياته السبع على قدر متفاوت، تبعاً لطبيعة توجهاتها. وهو «قدر» يميل فى هذه الرواية بشكل واضح إلى «التراثية» التى نسارع فنقول إن الروائى اعتمدها اعتماداً يكاد يكون تاماً، بحيث تكاد تشكل لحمة الرواية وسداها، إذا أردنا أن نستعير تعبيراً تراثياً هو الآخر فى وصف مدى اعتماد الروائى على هذه المرجعية فى بنائها. وهذه المرجعية فى الرواية، لا يسهل حصرها فى جانب دون آخر، فهى تمتد لتتجاوز التراث العربى الإسلامى، إلى التراث العراقى القديم، والبابلى منه بوجه خاص، بل إنها تمتد لتشمل جوانب من التراث العالمى، وهى إذ ترتبط بجوهر الفكر الإسلامى، والصوفى منه بخاصة، تستعين بأدوات هذا التراث، والطرق التى اعتمدتها علومه فى تدوينه، وتحقيق صحة نصوصه، بل إن الروائى أجهد نفسه فى تعلم نظم حساب الجمل من أجل توظيفه فى إحكام بنائها كما تستعين بالتراث الشعبى وحكاياته وسيره، هذا غير احتشاد الرواية بالكثير الذى يتصل بجوانب أخرى من التراث متنوعة، يتصل بعضها بالعادات والتقاليد، والمأثورات الاجتماعية، ويتصل بعضها الآخر بأساليب الحياة العامة، وطرز البناء التى تشكل بمجموعها أساس القاعدة الاجتماعية للمجتمع. ولكى لا يكون حديثنا الذى نسوقه - هنا - حديثاً عاماً لايشخص شيئاً محدداً، وبالتالى لا ينتهى إلى شئ محدد يقودنا إلى نتيجة تتصل بما نريد أن نتبينه فى الرواية، سنحاول أن نقف عند «أنماط» هذا التراث الرئيسية التى تمظهرت فى الرواية وحددت بنيتها، وصولاً إلى توضيح هذه البنية، وفهمها التى لا يسهل إدراك طبيعتها المركبة الغريبة، والتى نرى أنها تشكل أهم منجز حققته للرواية العراقية، إن لم نقل للرواية العربية المعاصرة، التى تستحق جهد الدرس، وهذه الوقفة الطويلة التى نقفها عندها.

وأول أنماط التراث التى تواجهنا فى الرواية هو ما يتصل بالأدب الشعبى، إذ من الواضح للقارئ أن الرواية فى بنائها المركب تعتمد بناء تراثياً شعبياً معروفاً فى (ألف ليلة وليلة)، فمن خلال الإطار الحكائى مايسرده الروائى على لسانه فى ما أسماه «كتاب الكتب» بأقسامه السبعة، تتفرع عدة حكايات، وتستقل أخرى، فى نسيج بنائى متكامل خاص بها، يشكل نصاً مستقلاً يمكن أن يطبع منفرداً، وأعنى به ما أطلق عليه فى الرواية اسم «السيرة المطلقية» نسبة إلى «مطلق» جد عشيرة البواشق التى سبقت الإشارة إليها، وهذه السيرة توزعت إلى أربعة أقسام رويت ثلاثة منها على لسان ثلاثة رواة عاصروا أحداثها، كما تروى السير الشعبية مصحوبة بالربابة، ودون قسمها الرابع (السيد نور) المعاصر لأحداثها الذى تكفّل بتدوين بقية أقسامها - أيضا - لأنه الوحيد فى زمانه الذى يعرف القراءة والكتابة، مما كون نواة مخطوطة (الراووق) الذى أصبح أمر تحقيقه بعد ما أصابه ما أصابه من تشتت وضياع، مدار الرواية. ولا يقتصر تأثر الروائى بـ (ألف ليلة وليلة) على الإطار الحكائى بل نلمسه بعبارات وردت فى الرواية هنا وهناك، منها ما يجرى على لسان «مطلق» وهو يرد على «السيد نور» بالقول الآتى : «وبماذا

يختلف العيد عن غيره من الأيام فى أرض الداخل فيها مفقود والخارج مولود؟» وفى صفحة ٥٥ ترد العبارة الآتية : «وتركوا أكواخهم ليس فيها ديّار ولا نافخ نار». وفى (ص ١٣٨) يذكر عبارة «هادم اللذات ومفرق الجماعات» وصفا للموت . وفى صفحة ١٥٠ ترد العبارة الآتية: «ولكن ما العمل وقد قيل قديما: من لم يتدبر العواقب ما الدهر له بصاحب». وفى صفحة ٢٧١ ترد العبارة الآتية: «وأسقط فى يد «نايف» فنكس رأسه ساعة من الزمان .....»، وفى صفحة ٢٨٠ يختم الروائى قصة زواج «جناح» أحد أولاد مطلق» بنحنانة بقوله : «وكان جناح» قد اختلى بعروسه، فوجدها درة لم تثقب ومهرة لم تركب.

وفضلا عن ذلك يعتمد فى أقسام السيرة صيغة الأخبار المعروفة فى السير الشعبية: «قال الراوى» عند كل بداية جديدة.

وثانى أنماط التراث التى تواجهنا فى الرواية، هو الذى يتمثل بالفكر الصوفى واتجاهاته العرفانية المختلفة، ويتمظهر هذا الفكر فى الرواية فى ثلاثة أمور :

أولها: يتصل بلغته، وتعبيراته ، ومصطلحاته. ونجد ذلك فى الرواية بشكل يلفت النظر فى مطالع أقسام السيرة الأربعة، فهذه المطالع التى تمتد إلى صفحات عدة، كتبت بلغة صوفية خالصة بتعبيراتها ومصطلحاتها، كما نجدها مبثوثة هنا وهناك فى أقسام الرواية الأخرى، وهى لغة مصطنعة، ليس من سبب لاستخدامها فى الرواية، فى مطالع السيرة أو فى ثنايا الرواية، كما يبدو لنا، غير رغبة الروائى فى إبراز الناحية الصوفية فى الرواية لإضفاء طابعها عليها، صبغها بصبغتها، دون أن يكون هناك سياق يقتضيها، أو دواع فنية أو مضمونية تحوجه إليها.

وثانيهما: يتضح فى اعتماد بعض القضايا التى طرحها الفكر الصوفى، محوراً من محاور الرواية، أو تيمة من تيماتها، ومثال هذه القضايا الصوفية البارزة الذى يمكن أن يوضح ما نقول بجلاء فكرة «الكمال والنقص» كما نجدها فى كتابات ابن عربى (ينظر لتوضيحها ماذكره الروائى عنها فى حوار صفحة ٥٠ وهذه القيمة المطلقة التى تعطى للحرف فى بناء الرواية وتشكيلها، والتى تقع عين القارئ عليها ابتداء فى الصفحة الأولى، والتى تتصدر الرواية حين يقرأ نصاً لابن عربى يقول فيه:

العالم حروف مخطوطة مرقومة فى رق الوجود المنشور ولا تزال الكتابة فيه دائمة أبداً لا تنتهى (ص٦) .

وقوله فى مستهل الرواية:

لقد أسدلت الستائر دون مدينة «الأسلاف» مدينة البشر والأسمنت والحجر، لأفتح بمداد قلمى آلاف الستائر والنوافذ على مدينة «الأسلاف» الأخرى مدينة الحروف والكلمات ، المدينة التى أعاد تشييدها حرفاً حرفاً وكلمة كلمة وسطراً سطراً هؤلاء الرواة الستة ... (ص٧، ٨) .

كما أنه وزع أسفار «كتاب الكتب» السبعة على حروف كلمة «الرحمن» مما سنوضحه.

وفضلا عن ذلك ، نرى الروائى يستخدم بعض المصطلحات والمفردات الصوفية استخداماً ينطوى على دلالات رمزية، تفيده فى هندسته لهيكل الرواية، وتعميق دلالاتها. ومما يوضح ذلك تسمية حبيبة الروائى بـ «ورقاء»، وهو اسم يرجع بذاكرة القارئ فى أصلها العرفانى إلى عينية ابن سينا المعروفة، وبالذات مطلعها الذى يرد فيه هذا الاسم:

هبطت إليك من المحل الأرفع ، ورقاء ذات تعزز وتمنع

وهى بحسب مصطلحات (ابن عربى) الصوفية تعنى النفس أو اللوح المحفوظ»

(حواره ص٥٢) .

وواضح لقارئ الرواية المتعمق مدى ارتباط دلالات هذا الاسم بالدور الكبير الذى تنهض به هذه الشخصية فى تشكيل بنية الرواية، وهو دور يكاد يوازى كما يقول الروائى فى حواره:

دور المؤلف: إذ على يديها يتم حل الكثير من معضلات الرواية، ومنها عثورها على أوراق السيد نور الضائعة، مالئة بذلك الثغرة التى كانت تحول دون إتمام الرواية

ويمكن أن نضيف إلى ذلك دورها فى نهاية الرواية، حين يكتشف الروائى حبها له، فتنير بذلك حياته وتبعث فيها أملاً على انفتاح جديد بعد أن كان شبح الموت يسدل عليه ظلاماً دامساً.

أما الأمر الثالث الذى يتمظهر فيه الفكر الصوفى فى الرواية، فهو أهمها على الإطلاق، إذ على أساسه هندس الروائى روايته، وبنى بالتالى «هيكلها» الذى يتراءى للقارئ على هذا النحو المركب الغريب.

وقبل الشروع فى توضيح هذا الأمر ، وتبين أثره فى بنية الرواية؛أجد من الضرورى التنبيه إلى أن ما سأذكره هنا يدين إلى هذه المحاورات الخصبة التى دارت بين طلبة الدكتوراه فى كلية الآداب جامعة بغداد للعام الدراسى ٩٥/٩٤ الذى درسنا فيه هذه الرواية، فبفضلهم، وبفضل جهدهم وحماستهم الجارفة، وضعت يدى على جوانب من المعرفة الصوفية الغريبة علىّ، ما كنت لأعرفها وأعرف بالتالى أثرها فى تحديد بنية الرواية لولاهم.

ومن هنا، فإن ما ذكروه فى الحوار الذى دار فى المحاضرات، أو فى المقالات النقدية التى كلفتهم بكتابتها عنها تعد من مراجع هذا القسم من البحث الأساسية [١٩].

ولتوضيح ما انتهينا إليه بشأن هذا الأمر، أقول : إن أية محاولات لتلمس العلاقة بين بنية الرواية وتمظهراتها الصوفية ذات الطابع العرفانى، يستلزم بالضرورة الوقوف على المبادئ الرئيسية التى تستند إليها، ونعنى بها نظرية «الإنسان الكامل» كما استقرت فى الفلسفة الإسلامية/ الصوفية على يد ابن عربى الذى يعده أبو العلا عفيفى المبدع الأول لمذهب وحدة الوجود، ومن ثم عند عبد الكريم الجيلى فى كتابه (الإنسان الكامل فى معرفة الأواخر والأوائل)، اللذين يشير الروائى إلى إفادته منهما فى أكثر من موضع من روايته أو حواره. فالحق ـ فى مذهب الوجود ـ كما يقول ابن عربى:

> يتجلى فى الإنسان فى أعلى صور الوجود وأكملها

والإنسان الكامل :

> هو علة الوجود والغاية القصوى من الوجود، لأنه بوجوده تحققت الإرادة الإلهية .. ولولا الإنسان لما تحققت هذه الإرادة ولما عرف الحق وهو الحافظ للعالم والمبنى على نظامه [٢٠].

أى أن قيام العالم إنما يتحقق بوجود الإنسان الكامل، ولايزال العالم محفوظاً مادام هو فيه. [٢١].

أما عند الجيلى فنقرأ : «واعلم أن الإنسان الكامل نسخه الحق تعالى، كما أخبر (ص) حيث قال خلق الله آدم على صورة الرحمن» [٢٢]

وهو علة وجود العالم والحافظ له والقطب الذى تدور عليه أفلاك الوجود. ويبدو واضحاً أن الروائى اعتمد اعتماداً مباشراً على ما جاء فى كتب ابن عربى والجيلى فى تشكيل هيكل روايته. فالرواية فى إطارها الخارجى، الذى أطلق عليه الروائى اسم «كتاب الكتب»، تتشكل فى سبعة أسفار، تبعاً لحروف مفردة «الرحمن» ـ مع التنبيه إلى أن «ال» التعريف هنا تدخل فى أصل الكلمة كما يقول المفسرون لوقوعها اسما على الذات الإلهية ـ أما لماذا «الرحمن» فالجواب نجده عند الجيلى، حيث يشير إلى أن الحق لما أراد أن يتجلى بصفة الخلق، استعطفته الملائكة أن يفعل مقسمة عليه بأسمائه اسماً اسماً، فلما أقسمت عليه باسم «الرحمن» «خلق الخلق». ثم يشير إلى:

> أن هذا الاسم تحته جميع الأسماء الإلهية النفسية وهى سبعة: الحياة، والعلم، والقدرة والإرادة والسمع والبصر والكلام. فأحرفه سبعة؛ الألف وهى الحياة، ألا ترى إلى سريان حياة الله

في جميع الأشياء، فكانت قائمة به، وكذا الألف سار بنفسه في جميع الأحرف حتى إن ما ثم حرف إلا والألف موجودة فيه لفظاً وكتابة، فالباء منه ألف مبسوطة والجيم ألف معوجة الطرفين وكذلك البواقي .... إلخ. فكان حرف الألف مظهر الحياة الرحمانية السارية فى الموجودات. واللام مظهر العلم، فمجمل قائمة اللام علمه بنفسه ومحل تعريف علمه بالمخلوقات والراء مظهر القدرة المبرزة من كون العدم إلى ظهور الوجود .... والحاء مظهر الإرادة ومحلها غيب الغيب ألا ترى إلى حرف الحاء كيف هو من آخر الحلق إلى ما يلى الصدر، والإرادة الإلهية كذلك مجهولة فى نفس الله فلا يعلم ولا يدرى ماذا يريد فيقضى به، فالإرادة غيب محض، والميم مظهر السمع، ألا تراه شفوياً من ظاهر الفم إذ لا يسمع إلا مايقال؟

وما قيل فهو ظاهر سواء كان القول عظيما لفظيا أو حالياً .... وأما الألف التى بين الميم والنون، فمظهر البصر وله من الأعداد الواحد، وهو إشارة إلى أن الحق سبحانه لا يرى إلابذاته... وأما النون فهو مظهر لكلامه سبحانه وتعالى قال الله تعالى (ن والقلم وما يسطرون) وكناية عن اللوح المحفوظ، فهو كتاب الله الذى قال فيه (ما فرطنا فى الكتاب من شئ) وكتابه كلامه. واعلم أن النون عبارة عن انتقاش صور المخلوقات بأحوالها وأوصافها كما هى عليه جملة واحدة، وذلك الانتقاش هو عبارة عن كلمة الله تعالى لها «كن» فهى تكون على حسب ما جرى به القلم فى اللوح الذى هو مظهر لكلمة الحضرة، لأن كل ما صدر من لفظة كن فهو تحت حيطة اللوح المحفوظ فلهذا قلنا إن النون مظهر كلام الله تعالى[٢٣].

ونقلنا هذا النص الطويل بحذف بسيط، ضرورى فيما نرى، لأنه يشكل أساس بناء (كتاب الكتب) وأسفاره السبعة. والواقع أن قارئ الرواية المتأمل، الذى يعرف دلالة حروف لفظة «الرحمن»، كما شرحها الجيلى ليعجب من تمكن الروائى من أن يعكس فيما سرده من أسفاره دلالات هذه الحروف مما يقتضى العديد من الصفحات لعرض ما ذكره فى الأسفار السبعة حرفًا حرفًا للتدليل على هذه الحقيقة، التى أدركناها أنا وطلاب الدكتوراه ـ بعد تأمل وقراءة للرواية أكثر من مرة. ففى هذه الأسفار يحدثنا الروائى عن رحلته فى بناء روايته، التى بدأت الحياة تدب فيها فى سفرها الأول (الألف) الذى هو مظهر سريان الحياة فى الأشياء، لتنتهى عند (حرف النون) الذى هو مظهر الكلام، وبه تكون الرواية قد أخذت مظهرها الأخير، المتحقق فى لفظة (كن)، فهى كائنة مثبتة، مسطورة أمام قارئها، فلم يعد لدى الروائى خالقها ما يقوله، وبذلك تكون روايته هى كلامه.

أما أقسام الرواية الأخرى، التى تتداخل بين الأسفار، وعددها ستة، فإن الروائى سيشكلها فى هيكل الرواية تبعًا لتحولات الذات الإلهية، وأحوال الإنسان الكامل. فالذات الإلهية عند الجيلى، الذى اعتمد الروائى مؤلفه (الإنسان الكامل...) بشكل أساسى فى بناء روايته، تخرج من تجردها وبساطتها إلى ذات مدركة عاقلة فى ثلاث مراحل: الأولى مرحلة الأحدية والثانية مرحلة الهوية، والثالثة مرحلة الإنية: وبهذه الطريقة التنازلية يصبح الوجود عاقلاً ومعقولاً[٢٤].

وفى مقابل هذه المراحل الثلاث التنازلية التى يقطعها «الحق» فى طريقة معرفته بنفسه والاتصال بالبشر، ثلاثة «أحوال» يشعر بها الصوفى فى «صعوده» للاندماج بالذات الإلهية، والفناء فيها، وهى : إشراق الأسماء الإلهية، إشراق الصفات، إشراق الذات. ومن الواضح أن الروائى، استند إلى هذه الانتقالات بين المراحل (نزولاً أو صعوداً) فى تشكيل روايته، ولكنه سيعمد إلى إجراء تغيير أساسى، لهدف ـ نأمل أن ينجلى فيما يلى من البحث ـ يخدم هذا التشكيل فيما يختص بتحولات الذات الإلهية، فالحركة ستظهر معكوسة أى

أنهـا ستتـوالى «تصـاعـدياً» : الإنيـة، الهـوية، الأحـدية، أى بالانتقـال من معـرفة الذات الإلهيـة بنفسـهـا إلى التجـرد أو الوجود المحض بالقوة.

(٥)

ولكى نقتـرب من فـهـم كـيفـيـة استخدام الروائى هذه النظرية الصـوفيـة فى تشكيل بنية روايته، سننقل هنا نص ما ورد فى الرواية لتوضيح ذلك، ثم نضيف إليه ما ذكره الروائى فى «حواره» الذى يزيد هذا التوضيح بياناً. ونقل ذلك، على طوله، لايشكل فى تقديرنا إلا خطوة أولى فى هذا التوضيح، لم نجد عبـارات أوجز وأدق منها فى بيانه، الذى يحتـاج هو الآخر توضيحـًا سنحاوله فى «الخطوة الثـانيـة» التى نأمل أن تقربنا من هذا الفهـم. ففى السفـر السادس (الألف المحذوفة) من «كتاب الكتب» ، يخبرنا الروائى أن تبلور فكرة طريقة بناء الرواية تم عندما قرأ ذات ليلة ما كتبه ذاكر القيم ـ خامس الرواة ـ عن «مـخطوطة الراووق» فى الصـفـحـات البـيض الساقطة فى التصوير «الأوفست» من كتاب الجيلى، يقول:

> منذ تلك الليـلة تبلـور لدى بناء هذه الرواية: فبفعل مصادفة جاءت تلك الصفحات البيض فى مـوضع احـتـوى فى نصـه الأصلى على تلك المراحل الثـلاث التى تخـرج بهـا الذات من إطلاقها إلى مسرح الوجود، حيث سأتتبع عروج شخصياتى الروائية صعوداً نحو المؤلف، وعروج المؤلف بدوره نزولاً نحو تلك الشخصيات، ليدرك الطرفان وحدتهـما على صفحات هذه الرواية: فـمـا كـان مـوجـوداً فى ذهن الروائى بالقـوة ـ أخيلة، صـور، أفكار، تعينات ـ سيـتـحـقق فى الرواية بالفـعل على شكل حـروف وكلمـات. (ص٢٩٢).

ولكى نبدد شيئًا من غـموض هذا النص نشير إلى أن الروائى اعتـمـد فى بناء روايتـه رواة ستـة يأمل أن يكون هو سابعهم. الرواة الأربعة الأول: عبدالله البصير، مدلول اليتيم، عذيب العاشق، السيـد نور هم رواة «السيرة المطلقية» ، وقد استقل كل منهم برواية قسـمه، أما الراويان الآخران فهـما: ذاكر القيم، و «شبيب طاهر الغيات» اللذان يرويان ما أحاط بمخطوطة الراووق التى ضـمـت السيـرة، من أمـور أدت إلى تشتتها أوراقًا متناثرة، وجعلت أمر تحقيقها صعبًا. وقد روى الرواة الثلاثة الأول نصوصهـم من السيـرة شفـاهة، فى حين دون الرابع نص ونصوص من سبقوه، أما نصا شديد وذاكر فقد جاءا مكتوبين وما نذكره هنا سيساعدنا على فهم نص آخـر ورد قـبـل النص السـابق فى الرواية، نرى أنه من المهم ذكره لأنه يوضح بعبارات أكثر تحديدا بنية الرواية أو على حد تعبير الروائى «إطارها حتى نهايتها كما يبدد شيئاً من غموض النص السابق: يقول الروائى:

> فبين النص الشفهى للراوى الأول [يقصد نص عبدالله العاشق] ونص الكتابى الذى مازال فى طور التشكل والنمو [يقصـد كتـاب الكتب] ستتخذ النصوص الأُخر مواقعها، فنص «عبدالله البصير» يقود إلى نص «مدلول اليتيم» الذى يقود بدوره إلى نص «عذيب العاشق» ، فى حين استند أنا فى نصى هذا ـ إن اسـتطعت أن أبرهن فى ختـام هذه الرواية على جدارتى بأن أغدو سابع الرواة ـ إلى نص الراوى السـادس «شـبيب طاهر الغـيـاث» الذى يسـتند بدوره إلى نص الراوى الخامس «ذاكر القيم» (ص ١٨٤).

وهذا هو الذى قصده بـ «عروج شخصياته صعوداً نحو المؤلف، وعروج المؤلف، نزولاً نحو تلك الشخصيات ليدرك الطرفان وحدتهـما على صفحات هذه الرواية» الذى ورد فى النص السابق. فنص عبدالله البصير «(الراوى الأول)، يصعد إلى نص «مدلول اليتيم» (الراوى الثانى)، وهذا بدوره يصعد إلى نص «عذيب العاشق» (الراوى الثالث) الذى يصعد إلى نص «السيـد نور» (الراوى الرابع)، الذى يصـعـد بدوره إلى المؤلف (سابع الرواة) فى حين سيعرج الراوى (سابع الرواة) نزولاً إلى نص شبيب طاهر الغياث (الراوى السـادس) الذى ينزل إلى نص ذاكـر القيـم (الراوى الخامس) الذى ينزل إلى

الراوى (الرابع) الذى كان قد صعد كما رأينا إلى المؤلف (الراوى السابع). وهكذا، تتلاحم أقسام الرواية التى تضم ما ذكرناه من نصوص، صعوداً ونزولاً، لتكون نسيج الرواية وبنيتها الفنية. وقد أفاد الراوى من طريقة «الإسناد» التراثية التى نعتبرها النمط الثالث من المرجعية التراثية بين ما رواه الرواة السبعة فى الرواية، وهو ما يوضحه الروائى فى حواره حين قال:

هناك معراجان متداخلان يتمان صعوداً وهبوطاً، وقد تمكنت من تجسيد عمليتى الصعود والنزول بطريقة «الإسناد» التراثية المعروفة، فالصعود يبدأ بأول رواة المخطوط، فى حين أن النزول يبدأ بسادس الرواة، فمتن المخطوط يبدأ فى عملية الصعود بالصيغة الآتية: (حدثنى شبيب طاهر الغياث فى ما كتب به إلى قال: وجدت بخط ذاكر القيم عن بعض القيمين على المزار عن السيد نور قال: سمعت عذيب العاشق قال: سمعت مدلول اليتيم قال: سمعت عبدالله البصير قال:). أما متن المخطوط فى عملية النزول فيبدأ كما يأتى: (حدثنى شبيب طاهر الغياث فى ما كتب به إلى قال:)، وهكذا تتكرر هذه الصيغة فى مفتتح كل فصل من فصول المتن، حاذفاً كل مرة اسماً من أسماء الرواة فى عملية الصعود ـ ومضيفاً اسما من أسماء الرواة ـ فى عملية النزول ـ ليحقق الطرفان(فناءهما) فى سفر النون من الحكاية الإطارية. ولكون رواة عملية الصعود يمثلون الشخصيات الروائية جاء أسلوبهم فى سرد الأحداث (شفهيا)، إذ إنهم يروون على نغمات الرباب (سيرة شعبية) تدور حول (مطلق) بطل الرواية المحورى. فى حين إن رواة عملية النزول يمثلون أقنعة للروائى، فجاء أسلوبهم فى سرد الأحداث (كتابيًا) (ص/٥٣)(٢٥).

وبمراجعة سلاسل الإسناد التى أشار إليها الروائى فى حديثه السابق، التى تعكس هذا الصعود وهذا النزول، بتفاصيلها التى استهل بها أقسام الرواية الستة غير كتاب الكتب، نلاحظ أن رواة الصعود الثلاثة وصولاً إلى رابعهم السيد نور يرتبطون بالإشراقات؛ فجاء القسم الأول[٢٦] منها، الذى يرويه مدلول اليتيم تحت عنوان «إشراق الصفات»، والثالث الذى يرويه عبد الله العاشق تحت عنوان «إشراق الأسماء»، والثانى الذى يرويه عذيب العاشق تحت عنوان «إشراق الذات»، وهذه الإشراقات كما ذكرنا ثلاثة «أحوال» يشعر بها الصوفى فى صعوده للاندماج بالذات الإلهية، وهى بذلك عبارة عن عروج العبد إلى ربه عن طريق رياضات ومجاهدات عديدة، إلا أنها رياضات ومجاهدات تتصل بالإشراقات التى يكون الفعل فيها أمراً خارجيًا إشراقيًا، لا دخل للإرادة فيه، فهى غير اختيارية من عند العبد، وإنما هى اصطفاء من الرب، لذلك جاء ماوراه هؤلاء الثلاثة ليس بفعل اختيارهم، وإنما عن طريق «الكشف»، وهو الكشف كما قلنا لا إرادة لهم فيه، لذلك حددت المقادير مايروره من السيرة، فاستقل كل راو من هؤلاء الرواة بقسم من السيرة، لم يسمح له «الكشف» بتجاوزه، فيكون بمجموعة حلقات للسيرة تتابع فيها الأحداث حتى نهايتها، فى قسمها الرابع «القسم المحظور»، الذى يرويه «السيد نور»، والذى يقص فيه وقائع ما عرف فى تاريخ العشيرة بـ«دكة المدفع» التى قتل فيها بطلها «مطلق» وعدد من أولاده.

ومن الطبيعى أن يكون الراوى الثانى فى الوقت الذى يكون فيه راويًا لقسمه، راويًا فى الوقت ذاته للقسم الثالث، والثالث راويا لقسمه وللقسمين السابقين، وهكذا يتبلور موقع «السيد نور» باعتباره رابع الرواة، فهو إذ يكون راويًا للقسم الأخير من السيرة «القسم المحظور» يكون فى الوقت ذاته راوياً لكل السيرة، ولأنه الوحيد فى زمانه العارف بالكتابة كان أيضا مدونها وواضح من كلامنا أن الروائى فى هذا يجرد هذه الإشراقات من محتواها، ودلالاتها الصوفية، ليجعلها المراحل التى تقطعها الشخصيات صعوداً للاتحاد الروائى، فالروائى

باعتباره خالقًا اختار شخوصه دون أن يكون لهم رأى فى هذا الاختيار، كما اختار لهم أسماءهم، بما تنطوى عليه هذه الأسماء من دلالات رمزية، كما حدد «مقاديرهم» فى المعرفة، والجزء المحدد لهم روايته عن السيرة، إن لم نقل بعبارة أكثر دقة، من الرواية باعتبار أن السيرة جزء من الرواية.

أما عروج الروائى نزولاً نحو الشخصيات، التى تنزل هى الأخرى وصولاً إلى السيد نور، فنلاحظ أنها تختص بمراحل تحولات الذات الإلهية، التى يتجلى فيها الرب فى صفحة الوجود نزولاً للاتحاد بالعبد وهى «الإنية، والهوية، والأحدية»، ويجرد الروائى كشأنه مع شخصيات الصعود التى ترتبط بالإشراقات هذه المراحل من دلالاتها الصوفية، لتدل على المراحل التى يقطعها الروائى ـ بوصفه خالصاً للاتحاد بشبيب طاهر الغياث (الراوى السادس) وذاكر القيم (الراوى الخامس) ومن ثم السيد نور (الراوى الرابع) باعتبارهم مخلوقاته. وهذه التحولات، لأنها صادرة من (الخالق) تتم بفعل وقرار ذاتى، لذلك نرى شبيب طاهر الغياث وذاكر القيم، والسيد نور، يكتبون ما يكتبون سواء أكان قسماً من السيرة (ما كتبه السيد نور)، أم كان يدور حولها (ما كتبه شبيب وذاكر) باختيارهم، ودون تكليف من أحد، تماماً كما سيكون ما سيروية الروائى فى «كتاب الكتب» الذى يعد مكملاً لما كتبوه، اختياراً ذاتياً لم يحمله على القيام به أحد، لأنه خالق الرواية.

وكما ذكرنا فى مستهل حديثنا عن هذا المظهر الصوفى، الذى اعتمده فى بناء روايته، فإن الروائى أجرى تغييراً مقصوداً فى ترتيب مسار تحولات الذات الإلهية فى نزولها نحو البشر فجعل ماهو أولها (الأحدية) ـ الذى يروى فيها «السيد نور» رابع الرواة القسم الرابع من السيرة (القسم المحظور) ـ آخرها، فى حين جعل آخرها (الإنية) ـ الذى يروى فيه «سادس الرواة» شبيب طاهر الغياث قصة إخفاقه فى تحقيق «مخطوطة الراووق»، بعد تشتت أوراقها ـ فى حين احتفظ بقسم الهوية فى مكانه حيث هو، وهو القسم الذى يروى فيه «ذاكرالقيم» ما يتصل بعدد من قيمى «مزار السيد نور» الذين حافظوا على المخطوطة، وأذن لبعضهم بالإضافة إليها، وما آل إليه أمرها فى نهاية المطاف، أوراقًا متناثرة تتخاطفها الأيدى. وهو فى هذا التغيير أراد أن تنتهى جميع أقسام الرواية، عن «السيد نور» باعتباره مدون «المخطوطة» التى جعل الروائى أمر تحقيقها مدار الرواية الرئيسى؛ ذلك أن «السيد نور» رغم كونه رابع رواة السيرة فى السند، لكنه أولهم كونه سابقًا فى وجوده وجودهم، بل إنه «النور» الذى أنار لهم الدرب، واستمدوا من إشعاعه ومنه عن طريق مباشر أو غير مباشر ماارووه، لأنه لم يكن راوياً من رواة السيرة فحسب، بل بطلاً رئيسًا من أبطالها، العارف بأسرارها، وأحد قطبى الصراع فيها الذى جسد الخير، فى حين كان «مطلق»، فى أول أمره، مجسداً للشر فى هذا الصراع الناشب بينهما. لذلك، كان «السيد نور» محور (مخطوطة الراووق) الذى أضفى عليها المهابة، والقداسة، لقوة شخصيته، وكراماته، إن لم نقل معجزاته، فأصبح كوخه، الذى دخله ولم نره يخرج منه، احتجاجًا على مطلق، مراراً يتولى رعايته، ورعاية مخطوطته القيمون من بعده، الذين لا يحق لأحدهم الإضافة إلى المخطوطة إلا بإذن منه.وقد نص فى القسم الرابع الذى يرويه على أحدهم، فى حين كان يطوف على آخرين، فى منامهم، ليأذن لهم بذلك.

وليس ذلك فحسب، بل نرى ماارواه الروائى فى «كتاب الكتب» الذى صور فيه معاناته ومكابداته فى سبيل كتابة الرواية، ينتهى هو الآخر إليه، عند أعتاب سفر (النون)، فيبدو الأمر أخيراً، وكأن الروائى يوحد بينه وبين «السيد نور» فيكون هو هو، ويكون نتيجة ذلك فى النهاية الرواية، التى اكتملت أخيراً بعد جهد جهيد استغرق أسفاراً ستة، اتخذت لها حروف الرحمن بدلالات معانيها الصوفية عناوين لها، فتكون هذه الأسفار بمثابة النهر الكبير الذى رفدته أقسام الرواية الستة الأخرى عبر مسيرته بدفقها، فيكون الروائى بذلك، وبعد جهد (الأسفار الستة) قد أكمل عمله وآن له أن يستريح ليتأمل فيما صنع، وهكذا تأخذ الرواية شكلها الأخير فى القرن السابع (سفر النون) الذى يتركه الروائى

صفحات بيضاء، فكأنه يقول فيه لقرائه لقد قلت كلامي، فيما مضى من أقسام، وخلقت لكم عالمي، وصورت لكم شخصياتي وعبرت لكم عن وجهات نظري، على نحو ما قلت، فما عليكم الآن إلا أن تؤولوا ما قلت، وتعيدوا نسيج ما بنيت على نحو ما يتراءى لكم، وبذلك يتضح معنى اختيار الروائي لروايته (سابع أيام الخلق) عنواناً لها، فهو اليوم الذى استراح فيه الخالق، ليعيد التأمل فيما خلق فى ستة أيام، وهكذا يكون السفر السابع (النون) هو كلام المؤلف الأخير، الذى تمثله الرواية، فهو لذلك خاتمة السبك الذى تتجمع فيه النصوص وتلتقى الروافد، و إذا رجعنا إلى مرجعية الروائي الصوفية سيكون النص الذى يدخل دار الأبد أى الخلود، وهو النص الذى سيكون خاتمة التعب الذى لازم رحلة الخلق[٢٧] .

ولعلنا بما ذكرناه نكون قد وضحنا ما فى الرواية من إحكام بناء، رغم ظاهر هذا البناء الذى يبدو للوهلة الأولى متنافراً، وبذلك نكون قد وضحنا معنى ما ذكره الروائي فى «كتاب الكتب» عن شكل هذا البناء الذى شبهه بالمتحف الذى ينيه فى الرواية «بدر فرهود الطارش» أحد شخصياتها الرئيسية، حين قال على لسان صديقه الشاعر: إن الرواية:

> ستغدو على شاكلة ذلك المتحف: مزيجًا من الفوضى والتنافر ظاهرياً، فى حين هى فى باطنها بمنتهى الدقة والنظام(ص ١٣٣).

وهو إحكام بناء استلهمه كما رأينا من كتب المتصوفة، وخاصة كتب ابن عربي، والجيلي. وبذلك، فإن عبدالخالق الركابي لم يكتب رواية صوفية، ولانراه هدف إلى ذلك، رغم ما يبدو عليه من حرص على صبغها بصبغتها، لأغراض فنية تزيد من فرادة وتميز روايته، وجل ما فعله أنه اصطنع طريقتهم، واصطلاحاتهم، ولغتهم، وأفاد من بعض آرائهم فى معانى الكلام والحروف، والكمال والنقص، ووظفها توظيفًا روائيًا. فالأمر فى هذه الصوفية باعتبارها إحدى مرجعياته التراثية، التى اعتمدها فى كتابة روايته، هو أمر صناعة محض؛ أعمدة وأوتاد ... إلخ، جعلها أساسًا ومرتكزاً لمعمار روايته فى نهجها الجديد المبتكر، وليس شيئًا آخر يمت للفكر الصوفى بصلة على الإطلاق، فإن بدا فى الرواية شئ من هذا، فهو أمر مقحم مخل بفنيتها، إلا ما كان هدفه توضيح ناحية أو أخرى من نواحى بنائها.

خاتمة وتعقيب:

مامضى من البحث، يشكل القسم الأول منه، الذى حرصنا فيه على توضيح معمار رواية (سابع أيام الخلق) سعياً وراء تعريف القارئ بها، وإعانته على قراءتها، أما ماالذى حققه الروائي حقاً، فى ظل هذا المعمار المركب مما يبرر هذا الجهد الفنى المضنى الذى بذله الروائي فى كتابتها، كما يبرر من ناحية أخرى الجهد المضنى هو الآخر، الذى لابد أن يبذله القارئ فى قراءتها، فسيكون موضوع قسم ثان من البحث، لايتسع له الحيز المخصص لهذا البحث فى المجلة.

سنحاول أن نستكمل فيه الكثير مما يمكن أن يلمسه قارئ هذا البحث من أوجه قصور أو نقص، نأمل أن يعذرنا القارئ عنها، ولعل أبرزها ما يتصل بإشكال التلقى الذى تطرحه هذه الرواية بشكل حاد.

هوامش:

(١) ينظر فى توضيح هذا كتاب عبد المحسن طه بدر القيم **تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر، ١٨٧٠ ـ ١٩٣٨**، دار المعارف، القاهرة، طبعات عدة.

(٢) ينظر لتوضيح ذلك كتابنا **الأدب القصصى فى العراق منذ الحرب العالمية الثانية اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية** ج ١، ص، ٢٤ وما بعدها هامش (٧) من ص ٢٤ على وجه الخصوص الذى نشير فيه إلى ربط على جواد الطاهر فى كتابه **محمود أحمد السيد رائد القصة الحديثة فى العراق** محمد أحمد السيد بكتاب «المدرسة الحديثة» الذين برزوا فى مصر فى هذه الفترة، و لعل من أبرز مظاهر هذا الوعى الفنى لدى هذا القاص الذى يحسن الإشارة إليها أنه وصف روايته القصيرة يمكن اعتبارها أول رواية توفرت لها سمات فنية فى العراق.

(٣) سهيل إدريس، **القصة العراقية الحديثة**، الآداب العدد ٢ شباط السنة ١٩٥٣ ص ٢٤، «جلال خان» عام ١٩٢٧. في المقدمة التي كتبها لها بأنها قصة عراقية موجزة لأنها لا يمكن أن تقرن بالروايات العظيمة المعروفة له مثل رواية **البعث** لتولستوي التي حرص على تعريف القراء بها في أكثر من مقال ،كما وصف مجموعته القصصية الصادرة عام ١٩٢٧ بالطلائع لأنها في رأيه طلائع لما كان يدعو إليه من قصص قصيرة تتوفر لها مقومات الفن ، كما لم يذكر في وصفها بأنها قصص، بل نص على أنها صورٌ وأحاديث .. إلخ.

(٤) نشرت **مجنونان** عام ١٩٣٩، لكن يشير في ختامها إلى أنه أتم كتابتها في ١٣ آذار ١٩٣٦. ينظر عبد الحق فاضل وهذه الرواية كتابنا **نشأة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨ ـ ١٩٣٩**.

(٥) ينظر لتعرف ملاحظاته النقدية كتابنا **في الأدب القصصي ونقده مقالة النقد القصصي في العراق في نشأته وتطوره** ص/ ٣٠ وما بعدها.

(٦) ينظر دراستنا لهما في **الأدب القصصي**... ج ٢

(٧) صور خاطفة من حياتنا الأدبية. جريدة **أخبار الساعة** العدد ٢٤. السنة ٢١ نيسان ١٩٥٣.

(٨) أولى محاولاته في هذا الاستخدام قصة **جيف معطرة** عام ١٩٤٨ التي حاول فيها أن يقلد جويس في **يوليسيز**، ينظر دراستنا لهذه القصة **الأدب القصصي** ج ٢ ص ١٩٦ وما بعدها ، وبرز استخدامه على درجة من النضج أكبر في قصص مجموعته **نشيد الأرض** عام ١٩٥٤.

(٩) نشر فؤاد التكرلي مجموعته الوحيدة هذه عام ١٩٦٠ وتضم قصصه القصيرة التي كتبها في الخمسينيات، ينظر دراستنا لها في **الأدب القصصي** ج ٢ ص ٢٨٣ وما بعدها، وقد أعاد نشر هذه المجموعة في طبعتها الأولى.

(١٠) مقابلة مع فؤاد التكرلي نشرت بعنوان «مؤلف الوجه الآخر» في مجلة **١٤ تموز** العدد ١٧ السنة ٢، ٣١ مارس ١٩٦٠ ص ٩.

(١١) ينظر لمعرفة موقف فؤاد التكرلي من استخدام العامية في حوار القصص، وارتباط تمسكه بهذا الاستخدام بالوعي الفني لديه، بحثنا «العامية في حوار القصص العراقي الحديث» المعاد نشره في كتابنا: **في الأدب القصصي ونقده** ص ٥٨ وما بعدها.

١٢) ينظر تفاصيل ذلك في بحثنا ترجمة القصص في العراق ١٩٠٨ ـ ١٩٣٩ وفهرست القصص المترجمة الملحق به المنشور في **الأدب القصصي ونقده** ص ١٨٠ وما بعدها.

(١٣) **الأدب القصصي في العراق**، ج ٢ص ص٣٨٩، ٣٩٠.

(١٤) المرجع السابق ص ٢٧٥. وقد اطلعنا على ما كتب منها مخطوطاً، فوجدنا أن وعي القاص الفني كان محقاً إذ لم نجد فيما كتبه من هذه الرواية ما يستحق أن يبذل الجهد فيه لإتمامه.

(١٥) المرجع السابق ص ٢٨٦.

(١٦) ينظر لمعرفة طبيعة هذا المشروع «الرواية تحاور التاريخ». حوار أجراه مع الروائي سامي محمد جريدة **الجمهورية** العدد ٤٧٥٥، ٩ أيلول ١٩٨٢.

(١٧) ذكر الروائي في نهايتها ص ٥٣٤ أنه بدأ في كتابتها في ٣١ تموز ١٩٨٤، وأنهاها في ٢٠ كانون الأول ديسمبر ١٩٨٧، وكان قد ذكر في نهاية روايته السابقة **الراووق** أنه بدأ في كتابتها في ٢٩ نيسان ١٩٨٢، وأنهاها في ٢٥ كانون الثاني يناير ١٩٨٦.

(١٨) هذا الحوار نشر تحت عنوان له دلالته هو: دليل القارئ إلى سابع أيام الحق أجراه: وارد بدر السالم، **الأقلام** العدد المزدوج ١ ـ ٤ السنة الثانية والثلاثون ١٩٩٧ . وسنشير إلى صفحات النصوص التي نقتبسها منه في صلب البحث.

(١٩) أخص بالذكر منهم : يحيى عارف الكبيسي ، وحمزة فاضل يوسف اللذين سأستعين استعانة مباشرة بما كتباه، ونهلة بتيان التي كان لجهدها في كشف دلالة كلمة «الرحمن» وانعكاسه في الرواية ما أنار لنا درباً مظلماً، كما كان لحماستها المفرطة وبحثها الدائب، ما أضفى على جو الدرس بهجته وحيويته الدافقة.

(٢٠) **فصوص الحكم**. ص ٣٨

(٢١) نفسه ص٥.

(٢٢) عبد الكريم الجيلي **الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل**، ج٢/٤٨.

(٢٣) ألبير نصري نادر **التصوف الإسلامي** ص ٢٢.

(٢٤) ينظر كتاب نيولد. أ. نيكلسون: **في التصوف الإسلامي وتاريخه**.

(٢٥) وقد كرر الروائي تقريباً القول نفسه في حديثه عن تجربته الأدبية الذي نشر تحت عنوان «التجريب أسلوباً ودهشة» في **مجلة الآداب** (اللبنانية) العدد ٨/٧ السنة ٤٥ آب ١٩٩٧ ص ٣٨ ومابعدها.

(٢٦) تتبادل مفردات: نص، قسم ، فصل في البحث ، للدلالة على ماتوزعت إليه الرواية من أقسام أو فصول أو نصوص، بسبب توضيحات المؤلف التي لم تستقر على مفردة منها.

(٢٧) يقول ابن عربي في باب ترجمة الوجود : «مادامت الدنيا موجودة فالتعب موجود في السعد، إلا أنها دار السبك والتخليص، فأنت تدور في ستة أيام ويوم السابع هو يوم دخولك دار الأبد». رسائل ابن عربي، **كتاب التراجم** ص ١٦، وأيضا : «اشتغل بالحق في أيام الخلق، وهو ستة أيام، ولو أدركك الجهد فلا تفتر، فإن الراحة أمامك في اليوم السابع». نفسه ص١٧.

العراق
الطليعة الأدبية
العدد رقم 3
1 مارس 1979

اليوتوبيا العلمية
ومسرحية الانسان الالي

لطفية الدليمي

اليوتوبيا والادب :

تبدأ رواية الدوس هكسلي اليوتوبية « عالم جديد شجاع » "New Brave World" في ترجمتها العربية(١) بكلمات لنيقولا برديف عن اليوتوبيا :

« لقد اصبح الامل في تحقيق اليوتوبيا اكبر بكثير مما كنا نعتقد قديما ، حتى انه ليؤلمنا الان ان نواجه هذا السؤال : كيف نستطيع ان نحول دون تحقيق هذه المدن الفاضلة ؟ .. ان المدن الفاضلة ، ممكنة التحقيق والحياة تسير نحوها وربما كنا في بداية عصر جديد يحلم فيه المفكرون والمثقفون بالوسائل التي يتجنبون بها المدن الفاضلة ، ويعودون بنا الى مجتمع غير يوتوبي ، اقل كمالا ولكنه اوفر حرية » .

وبهذا المدخل يدفعنا الدوس هكسلي منذ الصفحة الاولى الى الاعتقاد ببطلان أحلامنا بشأن المدن الفاضلة ، معتمدا على نظرته اليائسة للعالم وعلى اعتقاده العميق بانحراف العلم عن المسار الذي اراده الانسان له ، واتجاهه صوب تشويه الوجود الانساني ومسخه وبالتالي تدمير السمات الانسانية الراقية بواسطة التلقيح والتفريخ المعملي ويرمز هكسلي الى عصر مدينته الخيالية ، بالرمز "Ford" الذي اعتبره بداية لتاريخ العهد الحديث ص (٥٥) وأصبح يحتفل به كيوم عيد عالمي ، ويقسم الناس به ، كرمز للعالم الآلي الخالي من الروحانيات والسماء والخلود والفن (اعدمت كل الكتب واغلقت المتاحف) وفي مواقع من الرواية يتحول فورد رمز الرأسمالية الى فرويد وينظر نفسيا لمصائب الانسان او يعزوها الى العلاقات الطبيعية المعتادة ، وفي مدينته يعمد العلماء الى تربية البيوض الملقحة في القوارير والى تدجين الاطفال وقبل ذلك الاجنة الذين قسموا الى خمس فئات حسب تركيب كيميائي معين يعدهم اعدادا خاصا، يتلاءم مع تكوينهم الجسماني واستعدادهم العقلي . ويتوجب وفق هذا التقسيم على اية فئة من الفئات ان تؤدي حدا معينا من الواجبات والاعمال لايمكنها تجاوزها ولا تستطيع تغيير عملها او رفضه ويتشابه افرادها تشابها تاما تنعدم فيه الفروق الفردية حسب برامج التكييف المهيأة ، ويتضح ذلك في شعار الحكومة العالمية «الجماعة ، والتشابه،والاستقرار» ومجتمع هذه الحكومة العالمية تهمه السعادة المحددة المبرمجة ، اكثر مما تهمه المعرفة وسعادته آلية محضة لا توجهها الميول الشخصية وانما تفرض على النفوس بواسطة التركيب الكيمائي والفيزيائي ، والمحفزات النفسية والتدريب وفق نظرية بافلوف وغيرها .

واذا تابعنا النظر في طروحات كتاب اليوتوبيا منذ ظهور كتاب جمهورية افلاطون قبل ثلاثمائة والفين من السنين ، حتى القرن التاسع عشر لوجدناها تتسم بالرؤية المثالية بشكل عام ، فقد اعتقد معظم كتاب اليوتوبيات بان التقدم

(١) تعريب محمود محمود ـ اصدار دار الكاتب المصري ١٩٤٧ . الطبعة الاولى .

المنشود لابد ان يكون تقدما على مستوى العقل والروح والخلق يعيش افراد المجتمع في ظله عيشة زهد مختارة ليس بسبب الفقر وانما لاعتقاد هؤلاء بان الرفاه والترف يقودان الى الشرور والسقوط ، وقد ترسخ هذا الاعتقاد اعتمادا على الطرح الديني لمسألة انغماس الناس في الترف والللذائذ ونتائجه المتمثلة في العقاب الالهي كما حدث لمدينتي سدوم وعمورة ، وبومبي الرومانية ، أو بالسقوط السياسي والاجتماعي ومثله الامبراطورية الرومانية بعد رومولوس وغيره من الاباطرة والملاحظ ان المنجزات الادبية في مجال المدن المثلى او اليوتوبيا تأخذ طريقين مختلفين :

١ ـ اليوتوبيا المثالية :

وهي التي يصنع المؤلف فيها مخلوقاته في وضعيات اقرب الى الكمال « مخلوقات عالية » « سوبر » فنجده يعتمد في بناء مجتمعه على نظرية قريبة الى ما طرحه افلاطون في جمهوريته .

حيث يتوجب على الانسان ان يتجنب كل ما يعارض نموه في الفضيلة ، وغاية الفضيلة لديه « العدالة » فلا تستطيع نفس انسانية اتمام عملها واتقانه دون سلامة فضيلتها .

وعند هؤلاء يمكن للانسان تحقيق السعادة له ولمجتمعه اذا انكر ذاته وكتم صوت فرديته وشهواته وتوفرت له اسباب الحرية والاكتفاء وتخلص من عبودية المدنية الرافهة وعاد الى حياة الفطرة البدائية النبيلة .

وقد نهج معظم كتاب اليوتوبيا المثالية على تأكيد مبدأ الفضيلة أو جملة الفضائل كوسائل لبلوغ السعادة . من خلال التقدم البشري المنظم وكان الوصول اليها في الحقيقة هو مبتغى الانسانية في جميع اطوار تقدمها الحضاري ، ورغم اختلاف الفلاسفة والمفكرين في تحديد لمعنى السعادة لانها امر نسبي يختلف مفهومه باختلاف المواقع والعصور ، الا انها ظلت تحتل احلامهم وتسكن اخيلتهم فيفرزون التوق اليها افكارا وابداعات مختلفة . وبدء بجمهورية افلاطون ، نجد ان المدن الفاضلة تؤكد على اهمية السمو الروحي والعقلي وضرورة الاهتمام بالتربية النفسية والجسدية للافراد وصولا الى النماذج المتفردة من النوابغ الذين يحق لهم بما أوتوه من علم وفن وابداع ان يكونوا احرارا في بناء صرح الحضارة لشعوبهم ولا ريب ان بلوغ مرحلة كهذه لايتم الا بوجود نظم ديمقراطية ترعى الابداع وتحترمه كمعطى انساني يشكل قيمة الحضارة وجوهرها وتدفع بالمبدعين الى تقديم منجزات ابداعية متقدمة على النقيض تماما من الدول ذات النظم الديكتاتورية والاوليغاركية الاولى المستبدة التي تسخر كل شيء وفق مصالح النخبة الحاكمة او الفرد ولا تقبل بمعارضة ما تشرعه لمصلحة الحاكم ذي السلطة المطلقة والثانية التي تجعل ثراء الناس ونسبهم وبعض المعايير الاخرى المتغيرة اساسا للجدارة وليس الابداع والقدرة . فيكون الاغنياء فقط في مواقع الحكم والسيادة وبذلك تغل ايدي النوابغ والمبدعين وتضع امامهم حواجز تحيلهم الى القنوط والصمت والانسحاب من الحياة العامة وتفقد بذلك سببا مهما من اسباب ديمومتها وتقدمها ونموها . وفي جمهورية افلاطون تشغل قضية تربية الانسان وصياغته وفق متطلبات الدولة المثال ، حيزا مهما من الكتاب فيكون الانسان الراقي الذي يريده شخصا يتسم بالعدل والحكمة والشجاعة ، والعنف والعفة . يعتبر سلوكه مثلا اعلى في نزاهة النفس ووضوح الراي، وعلو الهمة ، والترفع عن التقليد والابتعاد عن كل ما يقيد الفكر من عادات وتقاليد واوهام . وعدم مسايرة « البيئي » او الانسجام مع المألوف السائد ، وعندئذ تكون الحقيقة وحدها هي التي تظهر امام العقل المتوقد ساطعة جلية بكل روعتها وجلالها . في الكتاب الثاني من جمهوريته يقول على لسان سقراط اننا لسنا نبحث في مجرد انشاء مدينة ، بل في كونهاسعيدة فاضلة ، رخية »(٢) .

ونحن نعلم ان رفاهية مدينة ما تتطلب جهود اجيال وثروات كثيرة وابداعا متواصلا في الفنون والحرف والمهن والعلوم على اختلاف صنوفها ، ومتى ما حصلت على الرفاه وتنامت ثروة اهلها أصبحوا تواقين الى اقتناء الثمين والطريف والنادر من الاشياء ، فما يحتم نشوء طبقة من الصناع والفنانين المهرة فيزداد انتاج كل ما هو ثانوي، وهنا تتشعب المصالح وتفرز الاوضاع وجوها عديدة للاستثمار وتتضاعف المطالب باقبال اهل الرفاه على ابتياع ما يحتاجونه وما لا يحتاجونه وتزداد الحاجة لمرحلة معينة الى ايد عاملة اضافية تعمل باستمرار وتلبي المطالب وبعد ذلك يعمد الصناع من ذوي النزوع التجاري الى ابتداع سلع

(٢) جمهورية افلاطون ـ ترجمة حنا خباز ، الكتاب الثاني : المدينة السعيدة ص «٦٠».

جديدة ، تتطلب بالاضافة الى الايدي العاملة المتطورة اسواق جديدة ، وعند هذا الحد تستغني عن الكثير من العيال غير المهرة ، وتظهر على اقتصادها علامات الوهن ، وتنشأ الحاجة الى دعمه فينشط البحث عن مصادر جديدة ، وتعمد **الحكومات حينئذ الى السطو على اراضي الغير وتسقط مثاليتها ويضيع سعيها لتحقيق** سعادة الانسان .

٢ ـ اليوتوبيا العلمية

اما اليوتوبيا العلمية التي نحن بصدد الحديث عنها هنا فهي التي تعتمد معطيات العلم **والحضارة** الى جانب خيال ادبي خلاق **وقدرة** على متابعة التطور العلمي ، وتقدم لنا عوالم **متطورة تقنيا ، وقد حلت فيها اشكالات الحياة** بواسطة الآلة وتحققت فيها احلام الانسان في تحطيم مستحيلات التخليق والتصدي لقوانين الطبيعة وتغييرها وفق حاجات الانسانية ، ويرتبط العلم والتقدم التقني بفكرة الوصول الى تحقيق المدينة المثلى المعاصرة ، فكلما عمد الانسان الى التفكير بايجاد حلول لمشكلات بني جنسه راوده حلم تحقيق الجنة كما يريدها ـ خلوا من الجهد **والاعباء ـ بواسطة تسخيره للعلم والآلة .**

ونشأت المؤلفات اليوتوبية بعد ازدهار العلم والمخترعات وصاحبت العديد من الكشوف الخطيرة في تاريخ الحضارة .

وقد ظهرت في القرن العشرين مؤلفات يوتوبية تشير بل تدفع الى الاعتقاد باستحالة تحقيق اليوتوبيا العلمية معتمدة على مخاوف مبررة وتوقعات لها ما يؤيدها حول امكان سيطرة الآلة، وانعدام المعنى الانساني والروحي للعالم ، على الضد من انبياء التبشير بالجنة الحضارية المعاصرة الذين يؤمنون الى حد بعيد بامكانية تحقيق المدن المثالية العلمية لاسيما بعد تحقق الكثير من المنجزات العلمية التي غيرت مسار الحضارة ، بدء بانشطار الذرة ومرورا بغزو الفضاء واشعة الليزر وانتهاء بولادة اطفال الانابيب وتخليق المادة الحية في المختبرات والسيطرة على جينات الوراثة مما يبشر بثورة حقيقية في مجال تحسين الصفات الوراثية وبامكانية ايجاد الانسان العالي ـ السوبر ـ

ويرى معظم كتاب اليوتوبيا العلمية انها لم تعد تمنحنا الامل بتحقيق خير الانسان وسعادته المرتجاة « بل غدت بالنسبة لكثير منهم كابوسا مزعجا نرى صورا عديدة له فيعالم جديد شجاع لالدوس هكسلي و ١٩٨٤ لجورج اورويل ، ونرى نقدا لليوتوبيا العلمية في كتب اخرى مثل الخبز والازهار : "Bread and Roses" لايثل مانين والخيال اليوتوبي "Utopian Fantasy" لريتشارد جربر »(٣) .

والانسان منذ فجر الحضارة كان يفكر بتخفيف الاعباء وتخفيض الجهود التي يبذلها بواسطة قواه العضلية وقوى غيره من بني جنسه ، لكنه بالمقابل عمد الى استغلال الجهد لدى المستضعفين والعبيد ، وسخرهم لاداء اعماله سواء بالسخرة او بالاجرة ، وما علينا الا ان نغمض اعيننا قليلا لنرى مواكب العبيد ، وطوابيرهم تبني **المعابد وتشيد الهياكل ، وتجذف للسفن ، مقيدة** مغلولة الى بعضها مما خلق «آلية» انسانية اصبحت عنصرا اساسيا في الحياة الاجتماعية الغابرة ، في عهود الامبراطوريات ذات الرفاه والازدهار الاقتصادي وفي العهود الاقطاعية ، وغيرها حيث تحول مجاميع البشر الى كتل متراصة تشبه الآلات في حركة متناسقة منظمة رتيبة تلغي انسانية الفرد وتجعله جزء من آلة رهيبة كبيرة .

وفي عصرنا الحاضر ، نستطيع ملاحظة بعض مظاهر الآلية متمثلة في تكيف حركات الانسان مع العمل الذي يقوم به ، اذا كان العمل رتيبا لا يتبدل .

يقول صموئيل بتلر في يوتوبيا « ايروين » وهي اللفظ المعكوس لكلمة . "No where" الانكليزية اي اللامكان(٤) .

« ان التطور العلمي سيخرج لنا الات لانتاج الآلات وعندما تتزايد وتصبح ذاتية الحركة قد تدوس الانسان بتروسها وتسلبه حريته ، وقد يستفحل الخطر وتتطور الآلات الذاتية الحركة حتى يصبح لها نظام توالد كبني الانسان وتقضي اخر الامر على الجنس البشري(٥) .

---

(٣) مقدمة الدكتور طه محمود طه ـ لمسرحية الانسان الآلي ص (١١) (مسرحيات عالمية) ١٩٦٦ .

(٤) نحت توماس مور كلمة "Utopia" **من كلمتين يونانيتين هما** "ou" **ومعناها لا ، و** tops **ومعناها مكان فمنت الكلمتان معا « اللامكان » .**

(٥) مقدمة د . طه محمود طه . ص « ١٣ » .

وبالقاء نظرة متأنية على مجمل ما تقـــدم ذكره نجد ان روح اليأس قد سيطرت علـــى مفكري وكتاب اليوتوبيا لانهم جردوا التطور من مضمونه الانساني ووضعوه خارج امكانية الخضوع لنظام اداري وسياسي واجتماعي قادر على توجيه تطور الآلة لخدمة الانسان حتى نهاية الشوط دون ان يفسح مجالا لحدوث ثغرة خطرة في التطبيق تهدم الهدف الذي سعى الى تحقيقه .

ان معظم الاعمال التي سبقت الاشارة اليها ظهرت داخل مجتمعات تسودها نظم راسمالية او ديكتاتورية برزت لها هــذا النزوع الخطير الــى رفض التطـــور العلمـــي والآليـــة والالات ، وبـــرزت نفســـها ثانيـــة عنـــدما حــذرت من ازدهار العلــم بــين ايــدي علماء ومختصين يقفون ضمن تركيبة النظام الراسمالي والاوتوقراطي مدفوعين بالنتائج اللا انسانية التي وصلت اليها مجتمعاتهم في ظل الانظمة المستبدة والمستغلة التي تصنع سعادة الانسان بعد اعتبارات عديدة كثيرة .

الانسان الآلــي أ . ر . أ .

R.U.R. Rossum's Universal Robots

انسان روسوم الآلي للكاتب كارل تشابيك .(٦) قدمت المسرحية لاول مرة على مسرح سان مارتن في لندن ــ ١٩٢٣ .

المؤلف : ولد كارل تشابيك عام ١٨٩٠ في بوهيميا الشرقية من اب طبيب وانهى دراسته الجامعية واشتغل بالصحافة والنقد والادب وتجــول في معظم دول اوربا وكتب عنها ، وكان مديرا للمسرح الوطني الجيكي وكتب عددا كبيرا المسرحيات وشهرها مسرحية الانسان الآلي ،التي نشرت عام ١٩٢٠ ومسرحية الحشرات ١٩٢١ ، ومسألة ماكروبولوس ١٩٢٢ ادم الخلاق ١٩٢٧ القوة واعجد ١٩٣٧ ، وتعالج الظلــم والاضطهاد والديكتواتورية . وقد كتب قصصا قصيرة قلد فيها اسلوب موباسان الطبيعي .

ويقول الدكتور طه محمود طه في تقديمـه وترجمته لحيـاة كارل تشابيك : « لقد شـــاع استعمال كلمــة Robot الانسان الآلي في النمسا وهنغاريا منذ القرن الثامن عشر وكانت تطلق على جميع عمال السخرة لدى الاقطاعيين والنبلاء . ثم شاعت في العالم بعد ان اســتعملها كارل تشابيك في مسرحيته التي عرضت عام ١٩٢٣ واصبحت تطلق على الآلات الميكانيكية المعقدة التي تقترب في دقتها وحساسيتها من الانسان ويشبهها ايضا الانسان الذي يقوم باعمال روتينية في حركات ميكانيكية بحته .»

كان هم الانسان طوال عهود حضارية ، ان يصنع كما اسلفنا الآت واشياء تعمل ذاتيا تريحه من عناء الاعمال المجهدة وتدعه يتمتع باوقات فراغ وفيرة ولكــن طغيان الآلية الحديثــة وانتشــار العقــول والحاســبات الالكترونية خلــق مواقف متناقضة واثار جدلا واختلافا في الاراء . لاسيما من وجهة النظر الاقتصادية عندما اخذ اصحاب المصانع ورؤوس الاموال . يفضلون اســتخدام الآلة على الانسان ويحبونها ويشجعونها لاسباب عديدة منها :

١ ــ انها تدر عليهم ارباحا طائلة .

٢ ــ انها لا تطالب بأجــر .

٣ ــ انها لا تقوم باضرابات عن العمل ولا تطالب بتحســين ظــروف العمــل وجعلهــا اكثر انسانية .

٤ ــ يمكنها الاستمرار في العمل دون توقف الى ما شاء رب العمل دون الوقوع تحت طائلة قوانين العمل والاعراف الدولية .

ويذهب بعض المفكرين ذوي النزعة المتفائلة الى ان الآلية ستحرر البشرية من عبودية العمل وتوفر لها كل احتياجاتها وعلى المدى الا بعد تمهد الســبيل الى تحقيق الــذات الانسانية المكتملــة الســعيدة وهنا تعود اليوتوبيا العلمية للقاء مــع اليوتوبيا المثالية في سعيها لخلق الانسان «السوبر» .

وتدور الفكرة المحورية لمسرحية الانســـاني الآلي على رغبة الانسان في السيطرة على الطبيعة عن طريق الامتثال لقوانينها او معرفتها بواسطة العلم واخذ موقعها في عملية الخلق .

الانسان الالــي :

لقد حاول روسوم العجوز محاكاة الطبيعة قائلا :

ان الانسان في غنى عن القوى العليا المهيمنـة وان بامكانــه ان يسود على الكــون ويخلق كائنات حية لا تختلف عن المخلوقات الحقيقية في شيء .

(٦) مسرحية الانسان الالي ــ تــاليف كــارل تشابيك ، ترجمة وتقديم د . طه محمــود طه ، سلسلة مسرحيات عالمية .

عالج كارل تشابيك في مسرحيته فكرة الوصول الى الانسان القادر الكامل ، الخلاق الذي بامكانه ان يصبح سيدا للطبيعة ومهندسا للنظم ، صانعا لعوالم جديدة ، وكان يأمل ان تكون اراؤه ، بل ومسرحيته بكاملها تحذيرا باللون الاحمر الى ما يحتمل ان يؤدي اليه التقدم العلمي من كوارث تهلك البشرية وتهدد الكون بالفناء الشامل . .

يقول دومين مدير عام مصنع روسوم للانسان الآلي في الفصل الاول (ص ٧٣) .

ـ سوف يحدث هذا . يا الكويست ، سوف يحدث هذا يا مس غلوري ولكن في خلال عشر سنوات سيقوم الانسان الآلي بانتاج الكثير من القمح والكثير من القماش والكثير من كل شيء حتى ان الاشياء ستصبح بدون ثمن تقريبا وسيحصل كل فرد على ما يريده لن يكون هناك فقر نعم ، ستكون هناك بطالة . . ولكن لن يكون هناك عمل ، ستقوم الآلات الحية بصنع كل شيء سيقوم الرجال الآليون بتوفير طعامنا وكسائنا . وانجاز اعمالنا . ولن يكون هناك عمل . . سيتحرر كل فرد من القلق ويتخلص من حقارة العمل . . سيعيش كل فرد لكي يصل الى الكمال . . » وتتضارب الاراء حول هذا الامر ، فيرى مناصروه بانه في حالة عدم تحقق الفردوس الارضي فلا اقل من ان يسيروا في الطريق ويقطعوا فيه اشواطا كبيرة ويرى هؤلاء ان البديل لهذه الآلية هو الانتحار الاقتصادي .

اما الفريق الاخر فيعتقد بأن هذه الآلية ستسلب الانسان آدميته وتسيطر عليه ، وتحرمه لذة العمل والانجاز ، والاحساس بالسعادة ، وبالتدريج لذة الحب ، يقول سقراط في جمهورية افلاطون ص ـ٩٦ـ

ـ افيمكنك ان تذكر لذة اعظم واقوى مما يصحب التمتع بلذة الحب ؟ »

فيجيبه غلوكون :

« لا يمكنني ذلك ، ولا يوجد من تجاوز حدود العقل فيحاول ذلك . »

وعندما يفقد البشر هذه المتع الانسانية تؤدي المخاطرة بفقدانها الى فناء الجنس البشري .

يقول الكويست مهندس البناء لدومين : ص « ٧٤ » .

ـ يا دومين ، ان ما تتحدث عنه يشبه الجنة الى حد كبير ، لقد كان العمل لذة جميلة يادومين. كان العمل شيئا عظيما للانسان ، آه لقد كان هناك نوع من الفضيلة في الكدح والتعب .

وعلى النقيض من هذا نجد ان نظرة الانسان العادي لهذه الآلية لا تتعدى الربط بينها وبين فكرة التقدم الحضاري، فنراه يعجب ويدهش . ويتحدث عنها كمنجز مذهل ، دون ان يبحث او يتقصى نتائجها النهائية على المدى الابعد ، فهو يتعامل معها بانفعال عاطفي : اما ان يحبها ويرحب بها ، او يرفضها ويكرهها .

يبدأ الفصل الاول في المقر المركزي لمصنع انسان روسوم العالمي ، حيث نشاهد مكتبا فخما وخرائط معلقة على الجدران ، واعلانات مطبوعة :

« ايدي عاملة رخيصة ، انسان روسوم الآلي »

« يجب على كل فرد ان يشتري لنفسه انسانا آليا » « انسان روسوم الآلي للمناطق الاستوائية ١٥٠ دولارا للواحد » يجلس دومين المدير العام لمصانع روسوم للانسان الآلي ، ويملي على سولا السكرتيرة الآلية خطابا . وتأتي الانسة هيلينا غلوري من اوربا الى هذه الجزيرة المعزولة لزيارة مصنع الانسان الآلي ويستقبلها دومين ثم يتحدث دومين الى الزائرة الشابة عن المصنع وكيف بدات فكرة انتاج الناس الآليين ، عندما حاول البروفسور العجوز الفيزيائي روسوم خلق المادة الحية المكونة لخلايا الانسان والاجسام الحية عن طريق التركيب الكيميائي ، فاذا به يكتشف مادة اخرى تشابهها تماما رغم اختلاف التركيب ، وتبدأ لديه عملية محاكاة الطبيعة .

ولكن اية مرارة ترافق اخفاق العالم كل مرة يفشل فيها بخلق شيء ؟ . . انه يفشل حقا لكنه لا يكل ولا ينسحب ، ويواصل تجاربه ، ثم يفشل حتى في صنع كلب حي صناعي من مادته الحية . ويواصل التجريب والتخليق ليخرج بعجل ناقص يموت بعد ايام قلائل .

ومن لحظة الفشل هذه تبدأ لحظة التفكير بصنع انسان آلي : ليس بواسطة الفيزياء انما بالتكنولوجيا ، ويأتي ابن اخ العالم روسوم المهندس الشاب ، ويرى الورطة التي يتخبط فيها عمه العالم الفيزيولوجي العظيم الذي ينجز بعد عشر سنوات مخلوقا كان المفروض ان يصبح انسانا لكنه يعيش ثلاثة ايام فقط .

ويقول الشاب روسوم :

« من العبث ان نقضي عشر سنوات في صنع انسان حي حقيقي ، لانه اذا لم يكن في استطاعتك صنعه بطريقة اسرع من الطبيعة فما عليك الا ان تغلق مختبرك ومصنعك » .

ويبدأ بدراسة علم التشريح بقصد تبسيط جسم الانسان الى ابعد مدى ممكن ، « ذلك الانسان الذي يشعر بالسعادة ويعزف الكمان ويحب المشي ويفعل اشياء كثيرة هي في الواقع غير ضرورية »
— كما يقول دومين .

وتستنكر هيلينا هذه الفكرة ، فيؤكد لها دومين .

— ان عامل النسيج الآلي لا يحتاج لغير معارف بسيطة لايحتاج لغير معرفة عملية النسيج

ويسأل هيلينا بغتة :

— اتجيدين العزف على الكمان ؟

— كلا ..

— يا للاسف ، ولكن الآلة يجب ان لا ترغب في العزف على الكمان والا تشعر بالسعادة ، والا تفعل امورا كثيرة اخرى .. لانها بلا روح ... نعم انها تتمتع بذكاء عال وهي مكتملة من الناحية الفنية ، الا انها بلا روح .

وتتعرف هيلينا على السكرتيرة الآلية سولا وهي فتاة جميلة ولا تصدق هيلينا بانها آلة انما تعتقد انها تمثل دور الآلة كجزء من الدعاية للمصنع ويقنعها دومين عندما ينادي ماريوس الانسان الآلي ويامره بان يأخذ سولا الى حجرة الاختبار لفك اجزائها .

ويسأله دومين :

— هل ستشعر بالحزن عليها يا ماريوس ؟

ماريوس — لا ادري .

دومين — وماذا سيحدث لها ؟

ماريوس — سوف تتوقف عن الحركة وسوف يلقونها في المكبس .

دومين — هذا هو الموت يا ماريوس الا تخاف الموت ؟

ماريوس — كلا .

دومين — ان الانسان الآلي كما ترين يا آنسة غلوري لا يتعلق بالحياة . ليس لديه من الاسباب ما يجعله يتشبث بها .. وليس لديه متعة . فهو اقل قيمة من حزمة القش .

انسان آلي معاصر ، او الة انسانية اصبحت رقما ، لا فرق ، .. اية فكرة مرعبة واي عالم لا مستقبل له ؟ ..

وتستنكر هيلينا هذا الوضع المشين الذي تحياه المخلوقات الآلية . هيلينا تعرف كيف تجزع، اما مخلوقات دومين فليس لها ان تجزع ، او تحزن وهيلينا معرضة كانسانة للموت ومن هنا فهي تخاف وتتعلق بالحياة ، تحب وتكره وتأمل وتنتظر، غير ان سولا الجميلة لا تستطيع فعل شيء من هذا .

لا شك ان كارل تشابيك قد ساوى هنا بين الآلة الانسانية والانسان الالي ، بين مجاميع البشر المسخرين لاعمال في غاية البعد عن الانسانية وقد جردوا من كل ارادة او قدرة على التمتع بأطايب الحياة ووضعوا امام آلات معقدة دائرة دون توقف ، فأصبحوا جزء من هذه الآلات التي لاروح لها والتي لا تعرف الخوف ولا الحب ، ولا الارادة ، وتأكل كل ما يقدم لها لا فرق بين التفاح والتبن ولا يثير اهتمامها شيء ولا تعرف الابتسام .. ويقينا ان هذه الآلات الشبيهة بالانسان لو قدر لها ان تعرف الحب ، لعرفت بالضرورة الابتسام والحزن والخوف ، ولعرفت خطر ان تفقد اعضاءها او تحطم رؤوسها ، .. لارتبطت لديها فكرة الحياة بالموت ، ولكنها لم تكن لتدرك سوى اشياء عملية محددة ولا انسانية .

واستنكرت هيلينا ، واحست بالاسى فهي ما جاءت الى هذه الجزيرة المعزولة النائية التي تصدر لاقطار العالم الآلاف من الناس الاليين حسب الطلب والمواصفات المناسبة لكل بيئة ومناخ ، الا لتطالب لهذه المخلوقات المحايدة المسلوبة الارادة بمعاملة انسانية ، بعد ان تشكلت جمعيات بشرية تطالب بالحقوق لهذه الآلات . وتعلن انها جاءت لتطالب بتحرير الناس الاليين ، ويسألها احدهم : كيف ؟ ..

تقول هيلينا :

— عاملوهم كآدميين .

فيقول هيلمان : وستطالبون بأن يمنحوا حق الانتخاب ويتقاضوا اجورا ... آنستي ليس هناك من شيء يمكن ان يفرحهم ، بامكانك تفكيك اجزائهم ووضعهم في المكابس دون ان يأبهوا لذلك.

هيلينا : اجعلوهم اسعد حالا ، ولكن لا فائدة، فهيلمان يعلن : ليس لديهم ارادة او عاطفة او روح وتصرخ هيلينا : ولاحب ولا رغبة في المقاومة ، ويقول هيلمان : هذا افضل : ماذا يفعلون بالحب وهم مصابون بالعقم ؟ ما نفع الحب لهم ؟.. اما عن المقاومة فانهم يصابون احيانا بالخبل وتظهر عليهم اعراض تشبه الصرع نسميها تشنجات

الانسان الالي يتوقفون معها عن الحركة فنرسلهم الى المكبس .

وهنا تستفز هيلينا وتقول : ولكن لماذا تصنعون نساء آليات ؟ .. اذا لم يكن هناك حب ، او علاقات جنسية ؟ .

يقول دومين : لتلبية الطلبات ، كثير من الدول تطلب خادمات وبائعات وسكرتيرات . لقد اعتاد الناس على ذلك . » .

ويكشف لنا دومين عن استمرار الوضع اللاانساني للمراة التي تظل حتى في ظل اليوتوبيا تعامل كأداة اعلانية ، كمخلوق ادنى مكانة من الرجل حتى حتى وان غدت آلة مسيرة كما اصبح هو ...

ويعلن د . جول في هذا الفصل عن اجرائه بعض التجارب حول ادخال عنصر الالم الى الجهاز العصبي للانسان الآلي . لاسباب صناعية محضة بهدف حماية الانسان الالي من التلف فهو كثيرا ما يضع يده في الآلة ويحطم رأسه بسبب عدم احساسه بالالم .. وبادخال عنصر الالم سيصبح اكثر اكتمالا من الناحية الفنية ولكنه لن يغدو احسن او اسعد حالا من ذي قبل .

ان تحقيق اليوتوبيا العلمية في ظل التقدم الحضاري ، والتوصل لصنع اناس آليين لبلوغ السعادة المرجوة اوجد حالتين متناقضتين تماما :

الاولى : حالة الانسان البشري الخامل الذي قد يكون سعيدا بالمفهوم المسطح للسعادة اذا اعتبرنا الكسل والفراغ والبلادة من مظاهر السعادة الفردوسية .

والحالة المقابلة : هذا الانسان الالي الذي احتل كل مرافق الحياة على الارض ، ووضعت الالاف منه في سهول الارجنتين لزراعة القمح وفي سنغافورة وفي اسبانيا وغيرها ، وهو انسان مسير فاقد لكل مقومات المخلوق الانساني الراقي ، يعمل بلا كلل ولا يطالب بشيء ، ولا يمنح شيئا لكنه يمثل خطرا متوقعا يهدد البشرية في غدها القريب .

اما في الفصل الثاني ، وبعد مرور خمس سنوات على حضور هيلينا وزواجها من دومين ، يجري حوار بينها وبين مدبرة المنزل العجوز ايما . حول ما آل اليه الوضع البشري بعد ان فقد الانسان السيطرة على عالمه وافلت منه زمام الموقف تماما بعد استيلاء الناس الاليين على كل المواقع ، ويحضر رفاق دومين حاملين هدايا رائعة لهيلينا الجميلة ، هدايا تؤجج حماس الروح وتأخذها بعيدا عن الآلية : زهور استنبتت خصيصا لهيلينا ، ولآلىء ساحرة ، وجوهرة مصنوعة بدقة على الطراز الاغريقي ، اما دومين فيطلب اليها ان تنظر من النافذة صوب البحر لترى هديته فتقول :

ـ سفينة جديدة .

ـ اجل انها سفينتك تستعملينها في الرحلات المتعة .

هيلينا ـ ولكنها سفينة حربية وقد انتصبت عليها المدافع . فما معنى هذا ؟ .

ونفهم من هذا انه خلال السنوات الخمس استخدمت الحكومات الانسان الآلي في كل مكان ، فعبئت الجيوش من جند آليين ، وامتلأت المصانع بهم ، ثم تبعث ذلك احداث رهيبة فقد ثار العمال البشريون على العمال الآليين وحطموهم ، ولكن المسؤولين زودوا الناس الآليين بالاسلحة فهاجموا بها الثوار واندلعت حروب رهيبة . وتطلب هيلينا من دومين ان يغلق المصنع ويرحلوا بعيدا : فيجيبها باستحالة هذا الامر في هذا الوقت بالذات وتحدث اشياء غريبة ، وتقرأ ايما الصحف الاتية مع البريد في السفينة الراسية وكان دومين قد اخفى الصحف طيلة اسبوع لكي يجنب هيلينا الرعب والخوف ،

ـ الحرب في بلاد البلقان ، الجنود الآلية التي لا ترحم . لقد ذبحوا اكثر من سبعمائة الف مواطن ، ثورة في مدريد ضد الحكومة ، المشاة الآلية تطلق النار على الجماهير ، تسعة الاف قتيل وجريح .

وتصرخ هيلينا : صمتا لا اريد ان اسمع .

غير ان ايما تواصل : آخر الانباء ، تأسست في لاهاي اول منظمة للانسان الآلي ، اصدر العمال الآليون منشورا الى جميع الاليين في العالم ....

احصائيات السكان : لم تسجل حالة ولادة واحدة خلال اسبوع في جميع انحاء العالم ... » لقد عزف الناس عن التكاثر بانتفاء الحاجة الى البشر كايد عاملة لوفرة ورخص الانسان الالي. وتفكر هيلينا : ضمير الانسانية يهيب بالجميع ان يتوقفوا ، ان ينظروا لحظة الى مصير البشرية ويقرروا اتخاذ الموقف الحاسم . تفكر وتسأل : ما الذي دفع بالناس الآليين الى الثورة ، وهم على ما نعرف غير قادرين على التمرد ولا ارادة لديهم . فيعترف الدكتور جول بان تجاربه ادت الى **حصول تغيير كبير في الناس الاليين ، في اجسادهم** وسرعة انفعالهم وازدياد قوتهم ، مما ادى الى **تفوقهم على الانسان الحقيقي ، وقد فعل ذلك سرا دون ان يخبر ادارة المصنع** . فيحاكم جول من قبل **رفاقه في الوقت الذي يعم** التمرد انحاء الجزيرة **بعد وصول المنشورات المحرضة** ويحيط **الاليون بالمبنى** والمصنع مثل كوابيس رهيبة متشابهة ، مثل سد شيطاني مخيف ، يشع بالكراهية ورائحة الموت .

وخلال النقاش والمحاكمة يقررون ان الخطأ يكمن في ازدياد انتاج الناس الاليين وتلبية المصنع لكل الطلبات دون ان يحسبوا حسابا للنتائج ، فيما خلا الملايين التي تكدست في خزائن المصنع ، بل البلايين من النقود التي دفعتها الدول كاثمان للناس الآليين . وكان برمان المحاسب ما زال يحصي ويحسب ملايين المصنع .

تقول هيلينا : هذا وحشي يا برمان

فيرد برمان : نعم يا مدام هيلينا . هذا وحشي

انا ايضا كان لي حلم عن العالم تحت ادارة جديدة ، مثل اعلى في الجمال ، ومن العار ان اتكلم عنه ، ولكن عندما كنت اسوى الحسابات **خطر لي ان التاريخ لا تصنعه الاحلام العظيمة ، بل تصنعه الاحتياجات التافهة لكل الناس ، متوسطي المكر والمحبين لانفسهم .**

ويبدأ الجميع في الدفاع عن انفسهم **امام موت** محتم تحيط بهم انفاسه الكريهة ، فقد حاصرهم الآليون وقطعوا الاتصال وسيطروا على مصائر البشر وافنوا كل اثر للانسان واصبح الكوكب الارضي ماضيا وتاريخا **ولم يعد احد يملك تصورا لما** سيكون عليه المستقبل .. اي مستقبل .

يقتل الجميع الا الكويست مهندس البناء في الفصل الثالث ، ويطلب منه زعيم الآليين راديوس ان يصنع لهم مزيدا من الاليين ، في حين يعلن :

ــ لقد سقط سلطان الانسان وباستيلائنا على المصنع اصبحنا اسيادا على كل شيء .

ويصرخ الكويست : ماتت هيلينا .

فيقول راديوس: ان العالم من نصيب الاقوى.
والذي يبقى هو الذي يحكم .

اما في الفصل الختامي **فان المهندس الكويست** يصبح اسيرا لدى الآليين ومطالبا باجراء **تجارب جديدة** لانتاج الآليين ، فان **التصاميم قد احرقتها** هيلينا ويعجز الكويست ، **ويطلب معونة بشر** آخرين ، ولكن الارض عقمت ومات اخر الناس على وجهها ، ويخبره راديوس **بانهم ارسلوا بعثة** للبحث عن الانسان **فلم يجدوا له اثرا . فتشوا** المناجم والمخابىء والمغاور والجبال ولم يجدوا **احدا .**

ــ لماذا قضيتم عليهم ؟ ..

ــ لقد اردنا ان نكون كبنى الانسان ، ان نصبح آدميين .

ــ ولماذا قتلتموهم ؟

ــ ان القتل والسيطرة ضروريان اذا اردت ان تكون كالانسان .. اقرأ التاريخ ، اقرأ الكتب التي كتبها الانسان ..

ويصرخ الكويست : اذهبوا .. احبوا ، وتزاوجوا وتوالدوا .. تكاثروا .. مثلهم ..

راديوس ــ نحن مصابون بالعقم . ولا نستطيع .

الكويست : هل انفض لكم اطفالا من ثيابي ؟ .

راديوس : علمنا كيف نصنع الانسان ، علمنا الانجاب .

الكويست : انتم لا تحبون وانا لا استطيع فعل شيء
ما انا الا مجرد بناء .. مهندس معماري .
لا استطيع خلق الحياة .

راديوس : اجر تجاربك على اناس آليين شرحهم وفك اجزاءهم وتعلم ثم اصنع لنا غيرهم .

ويطلب الكويست من الانسانين الآليين هيلينا التي صنعها د . جول شبيهة بهيلينا وبريموس زميلها ان يجربا الحب وتكشف لنا هيلينا عن اختلافها

فهي تتمتع بشروق الشمس ، وتدمع عيناها ، وتود لو تكون طائرا ، وهي تشعر بالالم ، وتتمنى لو تزين شعرها بالزهور ، وتنظر الى المرآة ويعجبها منظر صغار الحيوانات .

وتضحك مع بريموس وهي تحدثه عن اكتشافها لمكان بعيد يغطيه العشب والازهار كان البشر يعيشون فيه : ويسمع الكويست ضحكهما ، ويقبل ثم يمسك هيلينا من ذراعها ، لكن بريموس يحميها : ويذهب الكويست : انه امام لحظة خارقة : وسيقوم بآخر محاولة له :

ـ خذ هيلينا الى المكبس ، لفك اجزائها .

ـ كلا .. لن تذهب هيلينا ، خذني انا بدلا من هيلينا ، انا لا أستطيع العيش دون هيلينا .

ـ وتبكى هيلينا ، وتطلب منه ان يفكها بدل بريموس وتحزن ، .. اجل تحزن ، ويدرك المهندس ان الروح قد ولدت ، وان الحب قد منح الآلة روحا ، .. لكنه يواصل الحاحه ، فيبكي الاثنان .. ويقول لهما :

ـ اذهبا : اذهب يا آدم .. اذهبي يا حواء كوني زوجته وكن زوجها ..

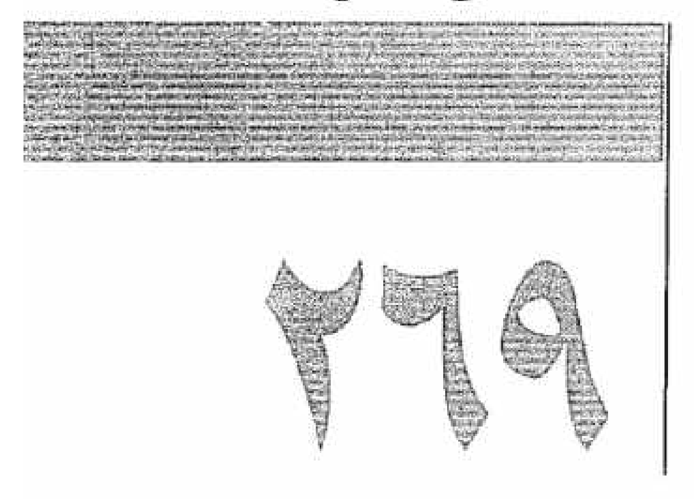
ويغلق الباب خلفهما ..

وتنتهي مسرحية الانسان الآلي : بعودة الروح ، وبدء الخليقة من جديد بعد تدميرها وفنائها جراء تحقق اليوتوبيا على ايدي علماء لم يتقصوا النتائج بقدر ما شغلهم الحوار في العلم والاجتماع والسياسة والانتاج عن التبصر في مصير البشرية التي هددتها الآلة .. ويبقى امر هذه النتاجات اليوتوبية الساخرة مرتبطا بالزمن والمكان والظرف السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي افرزها ، وتبقى متأثرة الى حد بعيد بفكرة رفض التطور العلمي ، دون الاخذ بنظر الاعتبار موضوعة التخطيط المبرمج في ظل نظم انسانية متطورة تهدف اولا واخيرا الى تحقيق سعادة الانسان بالقدر الممكن وبالوسائل المتاحة وبالحذر والتعقل اللازمين .

المصادر :

- جمهورية افلاطون ترجمة حنا خباز .
- عالم جديد شجاع الدوس هكسلي ،
- مسرحية الانسان الالي ، والمقدمة التي كتبها المترجم الدكتور طه محمود طه .
- اليوتوبيا الحديثة ـ هـ . ج . ويلز ١٩٠٥ .

سوريا
المعرفة
العدد رقم 514
1 يوليو 2006





زياد عبد الكريم النجم(*)

مقدمة:

إن فكرة اليوتوبيا أو (المدن الفاضلة)، هي فكرة قديمة حديثة في آن معاً، حيث إنها تظهر على الساحة الفكرية كلما وجدت الشروط المناسبة لوجودها، ثم تغيب كلما غاب المناخ الملائم لها.

وبما أن كل فكرة هي بنت عصرها، وربيبة زمانها. بمعنى أنها تكون نابعة من المشكلات والتحديات التي تواجه مجتمعاً ما في زمان ومكان معينين. فتكون الفكرة بهذا المعنى بمثابة استجابة لتحديات زمانها، وهي نابعة من صميم مشكلات عصرها.

(*) باحث سوري.

- العمل الفني: الفنان رشيد شما.





وهذا ينطبق على فكرة اليوتوبيات التي ظهرت على مسرح التاريخ في مختلف مراحله (القديم والوسيط والحديث)، وكان القاسم المشترك بينها جميعاً أنها تبدو بمثابة احتجاج ضدما في الواقع من نقص وعيوب من جهة، وتطلع إلى غد مشرق يقترب من الكمال في شتى مناحي الحياة من جهة أخرى.

أما ما يميز كل يوتوبيا عن الأخرى ، فهو أنها تأتي كل واحدة منها مرتبطة بظروف زمانية ومكانية مختلفة عن نظيراتها ، وهذا ما يجعلنا أمام يوتوبيات متباينة تعكس كل واحدة منها مدى التطور الفكري للمجتمع الذي نتجت بين ظهرانيه ، ممثلة بشخص المفكر الذي أبدعها كما أنها تبرز لنا أيضاً المشكلات والأزمات التي يعانيها ذلك المجتمع.

إذاً لكل يوتوبيا ظروفها الخاصة والتي تجعلها شاهداً على عصرها وإن اشتركت جميعها بسمات مشتركة، تتجلى في نقد الواقع ، وتسمو فوق الحاضر، وتحلم بمستقبل واعد وتنشد الكمال.

ولما كان الحلم هو الطموح الإنساني نحو تجاوز مشكلات وعقبات الواقع المعاش، والقيام بقفزة تجاوزية إلى المستقبل، دون المرور بتفاصيل وجزئيات الحلول العملية لأزمات اللحظة الراهنة، فإن ذلك هو ماحدا بمنظري اليوتوبيات لأن يطلقوا منظومة من الأحكام القيمية ويكفون أنفسهم عناء توصيف الواقع لأن ماينشدونه في يوتوبياتهم يتضمن في تضاعيفه ما يعانون منه في الحاضر ، ولذلك تظهر لديهم أحكام الوجوب وتغيب عنهم أحكام الوجود.

وعندما نرى الكثير من المفكرين والحالمين، يتنبؤون باليوتوبيا لمجتمعاتهم، فذلك لأنهم يعوضون بالخيال ما يعجزون عن تحقيقه على أرض الواقع؛ وعلى الطرف النقيض ، نرى أناساً «أكثر تشاؤماً» يتوقعون للعالم ديستوبيات (أو مدناً راذلة) في المقابل وعلى العكس من اليوتوبيات أو (المدن الفاضلة). ولكي نقترب أكثر من المنهجية في الطرح ، يجدر بنا أن نقدم مثالاً حول اليوتوبيا في الفكر العربي؛ ولعل خير مثال نقدمه هو المدينة الفاضلة عند الفارابي. فمن هو الفارابي ؟ وما هي آراؤه في مدينته الفاضلة؟

أولاً : لمحة تاريخية عن حياة الفارابي:

ولد أبو نصر محمد بن طرخان بن أزلغ المعروف بالفارابي ، نحو عام ٨٧٠ م / ٢٥٧ هـ، في بلدة وسيج قرب فاراب، وهي مدينة أترار الحالية الواقعة في إقليم خراسان التركي.

رحل إلى بغداد ، وفيها تعلم العربية وقرأ المنطق ، ثم انتقل إلى حران فقرأ أرسطو ثم عاد إلى بغداد وألف فيها معظم



كتبه، فقدم الكثير من الكتب، منها ما هو شخصي مبتكر ومنها شروحات وتعليقات على كتب فلاسفة اليونان ، وعلى رأسهم أرسطو ، ثم رحل إلى مصر والشام واتصل بسيف الدولة الحمداني، فأكرمه بعد أن تبين له علو مقامه العلمي وسعة أفقه المعرفي.

كان الفارابي حاد الذهن متوقد الذكاء، واسع الثقافة فقال فيه ابن سبعين: «وهذا الرجل أفهم فلاسفة الإسلام وأذكرهم للعلوم القديمة ، وهو الفيلسوف فيها لاغيره».

وعده ابن خلدون من أكابر الفلاسفة المسلمين وأشهرهم . وقد أحصى له بروكلمان ١٨٧ كتاباً تقريباً باللغة العربية توفي الفارابي سنة ٩٥٠ م / ٣٣٩ هـ وله من العمر ثمانون عاماً.

ثانياً : العلم السياسي لدى الفارابي:

يعرف الفارابي العلم السياسي « بأنه علم الأشياء التي بوساطتها يتوصل سكان المدن إلى السعادة بفضل المجتمع المدني» ومن هذا التعريف ، يتضح لنا بأن حياة الفرد تبدو مستحيلة خارج إطار المجتمع ، وهذا أمر طبيعي ، ما دام الإنسان هو كائن اجتماعي بالفطرة والفارابي بذلك يتفق مع رأي أرسطو ، بأن الإنسان هو حيوان اجتماعي بالفطرة ، ولذلك نرى الفارابي يوضح هذه الفكرة بكتابة (آراء أهل المدينة الفاضلة) فيقول:

« وكل واحد من الناس مفطور على أنه محتاج في قوامه ، وفي أن يبلغ أفضل كمالاته، إلى أشياء كثيرة لا يمكنه أن يقوم بها كلها وحده، بل يحتاج إلى قوم يقوم له كل واحد منهم بشيء مما يحتاج إليه»(١)

ويرى الفارابي أن العلم السياسي، يبحث في الأفعال الحميدة، التي يتمكن الإنسان من خلالها الوصول إلى الكمال.

ومن هذا يتضح لنا أن الفارابي لم يفصل بين علم الأخلاق وعلم السياسة، بل مزج بينهما لأنه اعتقد بأن الأخلاق والسياسة لا يمكن النظر إليهما إلا من خلال ممارستها ضمن الإطار الاجتماعي.

ثالثاً : مفهوم المدينة الفاضلة:

لما كان كل إنسان محتاجاً لبقائه واستمرار وجوده إلى مجموعة من الأفراد بعضها مع بعض، فتشكلت بذلك الجماعات البشرية وقد قسمها الفارابي إلى نوعين : الجماعة الكاملة والجماعة غير الكاملة وصنف كل جماعة على ثلاثة أصناف.

١ - الجماعات الكاملة وهي الجماعة العظمى والجماعة الوسطى والجماعه الصغرى

أ - الجماعة العظمى: وهي أكمل الجماعات ، لأنها تعبر عن اجتماع الجماعة في المعمورة.

ب - الجماعة الوسطى : وهي اجتماع أمة في جزء من المعمورة.

ج - الجماعة الصغرى وهي اجتماع أهل المدينة في جزء من مسكن الأمة.

٢ - الجماعات غير الكاملة وهي التالي:

أ - اجتماع أهل القرية

ب - اجتماع أهل المحلة

ج - الاجتماع في سكة أو في منزل.(٢)

ومن هذا التقسيم يتضح لنا أن مفهوم « المدينة» كما استخدمه الفارابي يختلف عن معناه عند أفلاطون في كتابه «الجمهورية» وعند أرسطو في كتابه «السياسة» إذ إن المدينة تعني عند الفيلسوفين اليونانيين مدينة واحدة ، كمدينة أثينا حيث كان سائداً» آنذاك دولة المدينة أما الفارابي فقد وسع هذا المفهوم ليصل إلى أقصى مداه من خلال الجماعة العظمى، التي تعبر عن اجتماع الجماعة في المعمورة.

إذاً الفارابي عندما يتحدث عن المدينة، يقصد بها الدولة بمجموع مدنها، حيث إنه أضفى على المدينة العناصر الأساسية المكونة للدولة. فخالف أفلاطون وأرسطو من حيث المضمون مع احتفاظه فقط بلفظ المدينة.

والآن بعد أن تعرفنا على المعنى العام للمدينة لدى الفارابي، يجدر بنا أن نتساءل عن معنى المدينة الفاضلة لديه.

لقد عرف الفارابي المدينة الفاضلة على النحو التالي: «إن المدينة الفاضلة، هي المدينة التي يقصد بالاجتماع فيها التعاون على الأشياء التي تنال بها السعادة الحقيقية»(٣)

وبما أن الغاية القصوى هي التعاون على نيل السعادة، فخير المدن هي المدينة التي يتعاون أهلها على بلوغ السعادة بالفكر والعمل. وينجم عن ذلك أن الأمة التي تتعاون مدنها كلها على نيل السعادة هي الأمة الفاضلة، والمعمورة التي تتعاون فيها الأمم جميعاً على بلوغ السعادة هي المعمورة الفاضلة.

وهنا يبرز السؤال التالي ما السعادة التي قصدها الفارابي؟ وكيف السبيل للوصول إليها؟

يعرف الفارابي السعادة بقوله: «السعادة هي غاية ما يتشوقها الإنسان، وأن كل من ينحو بسعيه نحوها فإنه ينحوها على أنها كمال»(٤)

ويرى الفارابي أن السعادة على ضربين: سعادة غير حقيقية وهي التي تتحقق بالمال والشهرة والجاه، وسعادة حقيقية، وهي التي قصدها الفارابي وهي معرفة الله؛ ويجب أن تكون هذه المعرفة نابعة عن تعقل تدبر وأن تترجم هذه المعرفة إلى أفعال ملموسة على أرض الواقع، وهذه السعادة بجانبها العملي تترجم من خلال القيام بالأفعال الأخلاقية الحميدة، والابتعاد عن الأخلاق الرذيلة المذمومة.

وهذه الأخلاق الحميدة، يجب أن تصدر عن إرادة طيبة ونية حسنة، وأن تصبح ملكة لدى فاعليها يمارسونها في كل وقت، وهذا يقتضي المران عليها عبر مزاولتها بشكل متكرر. والميزان الذي نزن به الأخلاق حسب رأي الفارابي، هو «الوسط الأخلاقي» فالفضيلة.. هي وسط بين طرفين، كلاهما مر ذول فمثلاً الشجاعة، هي فضيلة بين التهور والجبن أي بين صفتين كلاهما مذمومة والكرم فضيلة بين البخل والإسراف، وهذا الوسط الأخلاقي هو ما تبناه من قبل أرسطو في كتابه «الأخلاق إلى نيقوماخوس».

والفارابي قد استلهم أيضاً من أفلاطون فكرة تشبيه المدينة بالبدن التام الصحيح. وكما أن في البدن الصحيح أعضاء يخدم بعضها بعضاً، وعضواً واحداً رئيسياً هو القلب كذلك في المدينة الفاضلة أشخاص يخدم بعضهم بعضاً وفيها إنسان هو الرئيس. والفرق بين أعضاء البدن وأعضاء المدينة هو أن تعاون الأعضاء في

البدن طبيعي، وتعاون المدينة إرادي.» لقد أدرك الفارابي بوضوح الفرق بين وظائف الحياة ووظائف الاجتماع من حيث تعاونها واختلافها، إذ إن أعضاء المدينة يشعرون ويفكرون ويفعلون ، أما خلايا الجسد وأعضاؤه فهي لا تفكر ولا تريد ، بل تفعل بقوة طبيعية»[٥]

« إن جوهر مفهوم (المدينة الفاضلة) في فكر الفارابي يشير إلى نتاج عقلاني أو مطابق للعقل، يستطيع الفيلسوف الفرد أن يجد لنفسه ملجأ فيه. لقد قصد الفارابي من وراء هذه الفكرة إلى أن يبتكر مكاناً ملبياً» لمتقضيات العقل والعقلانية حتى يكون بإمكان الفيلسوف أن يظفر لنفسه فيه بنوع من الشرعية، وربما فاز فيه أيضاً ببعض الاحترام في مقابل ما كان يلقاه من إنكار وعنت ، وعدم اعتراف من قبل الهيئة الاجتماعية التي يحيا في كنفها.

وهكذا فإن الفارابي ، قد حاول أن يشيد بيتاً أو قل قصراً يأوي إليه الفيلسوف هرباً من عزلته الاجتماعية ، فتصور المدينة الفاضلة مجتمعاً هرمياً تام التكوين. وقد وضع الفيلسوف على قمة الهرم باعتباره سيد المدينة وحاكمها... وهكذا يتحول الفيلسوف وبضربة واحدة من باحث عن ملجأ إلى رئيس للمدينة الفاضلة »[٦]

إن (اليوتوبيات) أو المدن الفاضلة ، مفاهيم تظهر على سطح الواقع الفكري ، كلما ازداد ضغط الواقع وأضحى التغير صعباً، وقد وجدت مدن وجمهوريات فاضلة على امتداد التاريخ القديم والوسيط والحديث . حيث لجأ مفكرون إلى إبداع مدن فاضلة ومجتمعات طوباوية علهم يجدون فيها لأنفسهم ولأمثالهم ملجأ أو متنفساً من ضغط الواقع الاجتماعي المعاش، وهذا باعتقادي ما حدا بالفارابي للبحث عن مأوى يحتضنه في مجتمع لم يعترف بالفلسفة ولا بالفلاسفة.

بل إن الفارابي قد جنح بفكره إلى أبعد من هذا حينما نصب الفيلسوف رئيساً للمدينة الفاضلة وجعل من الفلسفة منهاج عمل تسير على إيقاعه سياسة المدينة الفاضلة ، وهذا بالضبط ما دعا إليه افلاطون في جمهوريته، حيث إنه رأى ضرورة التوحيد بين شخصي الفيلسوف والحاكم: فإما أن يتفلسف الحاكم أو يحكم الفيلسوف.

رابعاً ، رئيس المدينة الفاضلة:

ونظراً للدور الكبير الذي يجب أن يضطلع به رئيس المدينة الفاضلة، حسب رأي الفارابي، حيث أنه أنزله من المدينة الفاضلة منزلة القلب من الجسد فكان لابد أن تتوافر في شخصيته مسألتان أساسيتان هما:

١ - أن يكون بالفطرة والطبع معداً للرئاسة

٢ - أن يكون بالملكة والهيئة الإرادية معداً لها.

وقد تأثر الفارابي بأفلاطون في وصف رئيس المدينة الفاضلة، فقال «إن الرئيس الحقيقي هو رئيس الأمة الفاضلة.. وليس في وسع كل إنسان أن يكون رئيساً،لأن للرئاسة صفات لا وجود لها في كل شخص»(٧)

هذا هو الرئيس للمدينة الفاضلة، ولكنه ينبغي أن يكون فضلاً عما تقدم متصفاً باثنتي عشرة خصلة قد فطر عليها وهي:

١ - أن يكون تام الأعضاء.

٢- أن يكون بالطبع جيد الفهم والتصور لكل ما يقال له فيلقاه بفهمه على ما يقصده القائل وعلى حسب الأمر في نفسه.

٣ - أن يكون جيد الحفظ لما يراه، ولما يسمعه ولما يدركه.

٤ - أن يكون جيد الفطنة، ذكياً، إذا رأى الشيء بأدنى دليل فطن له على الجهة التي دل عليها الدليل.

٥ - أن يكون حسن العبارة، يؤاتيه لسانه على إبانة كل ما يضمره، إبانة تامة.

٦ - أن يكون محباً للتعليم والاستفادة، منقاداً لها، سهل القبول، لا يؤلمه تعب التعليم ولا يؤذيه الكد الذي ينال منه.

٧ - أن يكون غير شره على المأكول والمشروب والمنكوح، متجنباً بالطبع اللعب، مبغضاً للذات الكائنة عن هذه.

٨ - أن يكون محباً للصدق وأهله، مبغضاً للكذب وأهله.

٩ - أن يكون كبير النفس، محباً للكرامة، تكبر نفسه بالطبع عن كل ما يشين من الأمور.

١٠ - أن يحتقر الدرهم والدينار وسائر أعراض الدنيا.

١١ - أن يكون بالطبع محباً للعدل وأهله، مبغضاً للجور والظلم وأهلهما، عدلاً غير صعب القياد، ولا جموحاً ولا لجوجاً إذا دعي إلى العدل.

١٢ - أن يكون قوي العزيمة جسوراً غير خائف ولا ضعيف النفس (٨)

إن المتصفح لهذه الصفات، يجد أنه من الصعوبة بمكان أن توجد في شخص واحد، إذ إنها شخصية نادرة، قلّ أن يجود الزمان بمثلها والفارابي يعترف بصعوبة تحقيق كل هذه الصفات في شخص واحد ولكنها إن وجدت فهي الشخصية المناسبة لرئاسة المدينة الفاضلة وإن لم توجد فإنه يرأس المدينة الفاضلة شخص آخر لكن مع وجود ست خصال يجب أن تتوافر فيه وهي:

١ - أن يكون حكيماً.

٢ - أن يكون عالماً حافظاً للشرائع والسنن والسير التي دبرها الأولون للمدينة محتذياً بأفعاله كلها حذو تلك بتمامها.

٣ - أن يكون له جودة استنباط فيما لم يؤثر عن السلف فيه تشريع، فيستنبط محتذياً حذو الأئمة الأولين.

٤ - أن يكون له جودة رؤية وقوة استنباط لما سبيله، أن يعرف من الأمور والحوادث الطارئة، ويكون متحرياً فيما يستنبطه من ذلك صلاح حال المدينة.

٥ - أن يكون له جودة إرشاد بالقول إلى شرائع الأولين، وإلى ما استنبط بعدهم مما احتذى فيه حذوهم.

٦ - أن يكون له جودة ثبات ببدنه في مباشرة أعمال الحرب.

وإذا لم يوجد إنسان يمتلك هذه الصفات، ولكن وجد اثنان، أحدهما حكيم والثاني، فيه الشروط الباقية، كانا، هما، رئيسين في هذه المدينة.(٩)

وإذا تفرقت هذه الخصال في جماعة من ستة أشخاص، كل خصلة في واحد منهم كانوا، هم، الرؤساء، على شرط أن توجد الحكمة في أحدهم. أما إن تعذر وجود من يتحلى بالحكمة، بقيت المدينة الفاضلة بلا ملك، وكان الرئيس القائم بأمر هذه المدينة ليس بملك، وستتعرض المدينة للهلاك.

ومن الواضح تركيز الفارابي على الحكمة « أي الفلسفة»، وعلى إعطاء دور كبير للعقل الذي هو أداة الحكمة. وهذا يؤيد ما ذهبنا إليه من محاولة الفارابي لإعلاء شأن الفلسفة والفلاسفة.

وكما أن رب البيت هو سيد بيته، ومربي عائلته، فكذلك الملك هو سيد أمته ومسؤول عن تهذيبها وتثقيفها، إما عنوة وإما عن طرق الإقناع، وذلك بحسب مقتضيات الأمور.

وهكذا نرى كيف أن الفارابي قد أعطى لشخصية الرئيس الدور الأعظم في وجود المدينة الفاضلة واستمرارها، بطريقة نخبوية توضح لنا رأيه من حيث أن صناع المدن الفاضلة هم الصفوة المبدعة أو نخبة مع تقليص دور الجماهير العريضة وحصره في إطاعة وتقليد رأس الهرم في المدينة.

خامساً: المدن المضادة للمدينة الفاضلة:

لعل توضيح صفات المدن المضادة للمدينة الفاضلة يزيد من فهمنا أكثر لمفهوم المدينة الفاضلة وبضده تتبين الأشياء، حيث إن الفارابي قد قسم المدن إلى مدن فاضلة أو مضادة للفاضلة بناء على تقسيم أخلاقي من خلال ممارسات أفراد المدن للأخلاق في ضوء فهمهم لمعنى السعادة. والمدن المضادة للمدينة الفاضلة برأي الفارابي تقسم إلى أربعة أنواع هي:

١ - المدينة الجاهلة: وهي المدينة التي لم يعرف أهلها السعادة الحقيقية، ولا خطرت ببالهم. إن أرشدوا إليها لم يقيموها، وإن ذكرت لهم لم يعتقدوها، وقد

اعتبروا أن غاية الحياة في سلامة البدن، واليسار، والتمتع باللذات، والانقياد إلى الشهوات، ونيل المجد والعظمة.

وإذا اضاع أحد أفرادها شيئاً من ماله، أو أصيب بآفة في بدنه، أو لم يتمتع بلذاته حسب ذلك شقاء، وعده فساداً. وتتشعب المدينة الجاهلة بدورها إلى عدة أقسام منها:

أ - المدينة الضرورية: وهي المدينة التي يقتصر أهلها على الضروري من المأكول والمشروب والملبوس ولا يفكرون إلا في التعاون على نيل ذلك.

ب - مدينة البدالة: وهي المدينة التي قصد أهلها أن يتعاونوا على بلوغ اليسار والثروة، لا على أن ينتفعوا بذلك، ولكن أن يكون اليسار هو الغاية في الحياة.

ج - مدينة الكرامة: وهي التي قصد أهلها أن يتعاونوا على أن يكونوا مكرمين ممدوحين، مذكورين مشهورين بين الأمم، ممجدين معظمين بالقول والفعل، ذوي فخامة وبهاء.

د - مدينة الخسة والشقوة: وهي التي قصد أهلها التمتع باللذة من المحسوس والتخيل وإيثار الهزل واللعب.

هـ - مدينة التغلب: وهي المدينة التي قصد أهلها أن يكونوا القاهرين لغيرهم، ويكون هدفهم اللذة التي تنالهم من الغلبة فقط.

و - المدينة الجماعية: وهي المدينة التي قصد أهلها أن يكونوا أحراراً يعمل كل منهم ما يشاء فيتبع هواه، ولا يمنع نفسه من شيء أصلاً، وهي شبيهة بالفوضوية بالمعنى المعاصر للكلمة.

٢ - المدينة الفاسقة: وهي المدينة التي يعلم أهلها ما يعلمه أهل المدينة الفاضلة من أسباب السعادة، ويعرفون الله، ويعتقدون ذلك كله، ولكن تكون أفعالهم أفعال المدن الجاهلة، فهم يقولون بما يقوله أهل المدن الفاضلة، ولكن من غير أن يعملوا به.

٣ - المدينة المبدلة: وهي المدينة التي كانت آراء أهلها وأفعالهم، في القديم آراء المدينة الفاضلة وأفعالها. غير أنها تبدلت فدخلت فيها آراء فاسدة فاستحالت إلى أفعال فاسدة.

٤ - المدينة الضالة: وهي المدينة التي كانت تقر بالسعادة بعد هذه الحياة الدنيا، ولكنها كفرت بذلك واعتقدت في الله آراء فاسدة.[١٠]

وملوك هذه المدن، شبيهون بمدنهم، فكل واحد منهم، يقود مدينته على ضوء معرفته لمعنى السعادة وامتثاله لمعرفته، وإن كان بعضهم يعرف معنى السعادة الحقيقية ولا يقوم بالعمل بمقتضى هذه المعرفة.

سادساً: مقارنة بين جمهورية أفلاطون ومدينة الفارابي:

وبالمقارنة بين جمهورية أفلاطون والمدينة الفاضلة لدى الفارابي، نرى

تشابهاً كبيراً بينهما في الإطار العام إذ علق الفارابي على رئيس المدينة الفاضلة كل الأهمية كما علق أفلاطون أهمية على رئيس جمهوريته، واشترط فيه شروطاً مشابهة للشروط التي قال بها أفلاطون من قبل ، ولكن مع ذلك نلاحظ بعض الفروق بينهما ؛ فأفلاطون اشترط ، مثلاً، في رئيس الجمهورية أن يكون فيلسوفاً ، أما الفارابي فإنه اشترط في رئيس مدينته الفاضلة أن يكون نبياً وفيلسوفاً، ليجمع ما بين النبوة والفلسفة في شخص رئيس مدينته الفاضلة بقصد التوفيق بين الحكمة والشريعة.

« ومن أوجه الخلاف بين جمهورية أفلاطون ومدينة الفارابي الفاضلة، أن أفلاطون ينادي بشيوعية النساء والأولاد والثروة فيقول: « إن طبقة الحكام لا تملك عقاراً خاصاً، ولا يكون للحكام نساء ، لأنهم يجب أن يتحرروا من الأنانية ، ويجب أن تكون النساء بلا استثناء أزواجاً مشاعاً فلا يعرف والد ولده». وعلى العكس هم أبناء الجميع. أما الفارابي فيتجاهل هذه الآراء لتناقضها مع تعاليم الإسلام.

والفرق بين دولة الفارابي ودولة أفلاطون ، أن أفلاطون قد اشترط أن تكون السياسة خاضعة للفلسفة، وأن يكون الحاكم شخصاً واحداً من الفلاسفة ، أما الفارابي ، فيقول بمجلس رئاسة عند تعذر وجود شخص واحد حائز على جميع الشروط المطلوبة من حكمة وغيرها.

وأخيراً فإن الفرق بين جمهورية أفلاطون ومدينة الفارابي ، هو أن الأولى جمهورية محلية مقتصرة على اليونان ، ولا يدخلها غير المواطنين اليونانيين ، أما الثانية فهي مدينة تتسع لتشمل كل الأمم وكل الدول، بحيث تلتف المعمورة حول ملك واحد ».(١١)

ومن خلال هذه المقارنة ، يمكننا أن نبرهن على صحة ما ذهبنا إليه من أن اليوتوبيات تتشابه في إطارها العام، وتختلف في خصوصياتها إذ إن المدينة التي نادى بها الفارابي تدل على خيال أوسع وطموح أعمق من تلك المدينة التي نادى بها الفيلسوف اليوناني.

كما أن الفارابي بين مشكلات عصره والتي يمكننا أن نوجزها في مشكلتين رئيستين هما :

الأولى : حالة الفرقة التي كانت تعاني منها الأمة العربية الإسلامية.

والثانية : هي حالة العداء التي كانت توجه ضد الفلسفة والفلاسفة.

الخاتمة:

إن القارئ لآراء الفارابي في السياسة وخصوصاً في مدينته الفاضلة ، سيجد أنه حاكى جمهورية أفلاطون وتأثر بها، كما أنه تأثر بآراء أرسطو في الأخلاق، وقد مزج ما بين السياسة والأخلاق دون أن يقيم أي فوارق واضحة بين العلمين. ومع ذلك يبقى الفارابي محتفظاً بأصالته وجدته

كفيلسوف أنتج مذهباً « فلسفياً متكاملاً، كما أنه صاغ نظرية جديدة في السياسة تتصف بالطرافة والابتكار سعى من خلالها لتوفيق ما بين الفلسفة اليونانية والشريعة الإسلامية : وهذه الإشكالية إشكالية التوفيق بين العقل والنقل أو بين الفلسفة والدين واجهت الكندي بوصفه أول فيلسوف عربي مسلم، وانتقلت إلى الفارابي ثم ابن سينا وكل فلاسفة المشرق العربي، ثم انتقلت لتواجه فلاسفة المغرب العربي كابن باجة وابن طفيل وابن رشد . فلقد واجه المفكرون العرب الإسلاميون ، منذ بواكيرهم ، إشكالية التوفيق بين الدين والفلسفة ، حيث أنهم سعوا إلى شرعنة الفلسفة وفلسفة الشريعة، وما زالوا يواجهون هذه الإشكالية حتى الآن.

وأخيراً يقول : كارل مانهايم : إن اختفاء اليوتوبيا سيؤدي إلى حالة من الثبات والجمود ، لا يصبح فيها الإنسان نفسه أكثر من شيء. عندما سنواجه أعظم التناقضات التي يمكن أن نتخيلها .. بعد تطور طويل ، معذب ، لكنه بطولي ، وعندما يبلغ الوعي أعلى مراحله ، وحين يتوقف التاريخ عن أن يصبح قدراً أعمى ، ويصبح - أكثر فأكثر من إبداع الإنسان ، فإن التخلي عن اليوتوبيا يعني أن الإنسان سيفقد إرادته في تشكيل التاريخ ، ومن ثم قدرته على فهمه».(١٢)

بقي أن نقول : إن اليوتوبيا التي دعا إليها الفارابي لم يكن يقصد من ورائها سلوكاً فردياً يخاصم من خلاله الواقع ويقطع صلاته مع الحاضر، وهي أيضاً ليست حلماً باللاممكن لتحقيق الممكن، وإنما هي مشروع سياسي رصين أخذ طابع الحلم، بسبب غياب عناصر تحققه.

أهم المصادر والمراجع

١ - أبو النصر الفارابي ، آراء أهل المدينة الفاضلة، تحقيق ألبير نصري نادر ط١ ، بيروت ، ١٩٥٩ ، ص ٩٦.

٢ - المصدر السابق ص ٩٦

٣ - أبو نصر الفارابي ، السياسات المدنية ، مطبعة دار المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن، ١٩٢٦ ، ص ٤٠.

٤ - أبو النصر الفارابي ، التنبيه على سبيل السعادة ، حققه وقدم له وعلق عليه د : جعفر آل ياسين ، دار المناهل ، الطبعة الأولى ، لبنان ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ٤٧ .

٥ - غسان فنيانس ، الفلسفة العربية ، مطبعة دار الكتاب ، دمشق ، ١٩٩٠، ص ٢٠٦ .

٦ - يوسف سلامة، مجلة التراث العربي ، عنوان المقال دراسة لمفهوم المتوحد عند ابن باجة ، العدد ٦٩ ، تشرين الأول ، ١٩٩٧ ، ص ٦٤.

٧ - أبو نصر الفارابي ، آراء أهل المدينة الفاضلة ، المصدر السابق ، ص ٨٤.

٨ - المصدر السابق ، ص ٨٤.

٩ - المصدر السابق ، ص ٨٥.

١٠ - المصدر السابق ، ص ٨٦ - ٨٧.

١١ - غسان فنيانس ، الفلسفة العربية، مطبعة دار الكتاب ، دمشق ، ١٩٩٠ ، ص٢١٥

١٢ - راسل جاكوبي ، نهاية اليوتوبيا السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة ، ترجمة فاروق عبد القادر ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٢٦٩ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، ٢٠٠١ - ص ١٤٨.

تونس

الحياة الثقافية
العدد رقم 164
1 يوليو 2005

اليوتوبيا
قراءة في الإطار المرجعي للمصطلح

عمر زرفاوي

لقد ظلت علاقة المصطلح بفضائه الفكري تشغل حيزا كبيرا من اهتمامات الدارسين والنقاد وأصحاب المشاريع النهضوية، إذ وقفوا عندها مرارا وتكرارا، محتلة مساحة شاسعة من عالمهم الفكري وصفحات بحوثهم، وفي كل ذلك ما لبثوا يصرحون ويلمحون إلى ما تشكله القضية من عثرات أمام التحديث الفعلي والتجديد الحقيقي فذهب بعضهم كالجابري إلى التبيئة، وهو يؤسس لمشروعه النهضوي وينشئ أجهزته المفاهيمية بينما مارس البعض الآخر كعبد العزيز لبيب وعبد الملك مرتاض الاشتقاقات والتعريب.

وفي كل مرة باتوا يؤكدون على ضرورة الوعي بعلاقة المصطلح بالفضاء الذي نشأ وولد فيه نتيجة لذلك الحضور الفعال له في الأعمال الإبداعية ولبقاء الفضاء الأصلي يلقي بظلاله أو أشعته أثناء الممارسة المفاهيمية للمدلول الجديد مما يجعله غريبا عن الحقل الجديد وعن ذلك يقول أحمد رحماني : "أما المصطلح المجلوب فلا يمكننا من ذلك لارتباطه عقديا ولغويا ودلاليا بأصوله الحضارية التي جلب منها وولد فيها، فهو لا يتنفس تنفسا طبيعيا إلا فيها" (1).

وإذن فالمصطلح الوافد إلى حقل جديد يظل موصولا بخيوط - حتى ولو كانت رفيعة - بمدلوله الأصلي الذي أخذه أول مرة، مما يجعله متحكما في الجهاز المفاهيمي والمعرفي الجديد.

وذلك ما جعل كل الدراسات التي تناولت هذه الإشكالية تنبه إلى الخصوصية الفكرية والحضارية للحقول المعرفية أثناء عمليات النقل المختلفة إذ : "أن قراءة المصطلح لا تفهم إلا في الإطار الفكري والحضاري الذي أنجز فيه، فهو تابع لهما لا يفهم إلا بفهمها فهما دقيقا" (2).

وتتعدى ذلك للاعتماد على الاشتباه الصوتي أين يتم الربط بين الصوت والمعنى، فيحمل المعنى الجديد في الفضاء الجديد المعنى الذي كان يؤديه في الفضاء الأصلي حيث يفقد المصطلح المشتق أوالمعرب حرارته وإغراءه المعرفي، وقليلا من تلك المصطلحات الوافدة بهذه الطريقة التي بقيت تحمل تلك الإشعاعية والاستفزاز المعرفي فسرعان ما : "يفقد القدرة الحركية في الفضاء الجديد، فيتحول إلى جسم هامد يتصف بالجمود والشكلانية، وبهذا يفقد كذلك حرارة الطاقة الإنتاجية والإبداعية التي تسهم في التغيير الفكري والتطوير المعرفي والثراء الشامل" (3).

إن ذلك الفقد يتجلى في معظم المصطلحات التي توخى أصحابها الاشتباه الصوتي والاشتقاقات الصرفية، حيث يلازم ويقترن المصطلح المجلوب بمفهومه الأصلي في الإطارين الثقافي والحضاري، ممارسا سطوته المفاهيمية على الحقل الثقافي الجديد لأن الإشعاعية والحيوية المعرفية تظل مرتبطة بالفضاء الأصلي :"فالمصطلح المعرّب والدخيل سرعان ما يفقد حيوية من جهة الصوت والغرض معا أي أنها ترتبط بمستوى المفهوم بقدر ارتباطها بمستوى المنطوق والمسموع"(4).

ولا يعني هذا أن كل المصطلحات المجلوبة لم تكتسب الحيوية والفعالية في رحلتها عن البحث عنهما، فقد يعثر على البعض منها الذي راعى فيه أصحابها الخصوصية ودرسوا جيدا السياقات المتعلقة بالفضاء الفكري والحضاري للمصطلح المجلوب والفضاء المنقول إليه مع إدراك ووعي بتلك المدلولات التي أخذها عبر التاريخ وانبثاق معان جديدة من عصر إلى آخر من خلال صيرورة التحول و:"إذا كان لانبثاق المصطلح من دواع تختلف من عصر إلى آخر فان نموّ الفكر وتطوره، ثم اتساع رقعة

المعارف، واكتشاف حقائق جديدة، كل ذلك من دواعي انبثاق مصطلحات جديدة"(5). فيا ترى أين مصطلح يوتوبيا utopie - من هذا المعطى خاصة ونحن نعرف أصوله الغربية؟

إننا سنحاول من خلال ما أتيح لنا من دراسات حول هذا المصطلح أن نعرف مدى مراعاة الخصوصية الفكرية والحضارية عند نقله وتعريبه أو اشتقاقه، وأول ما نعثر عليه دراسة عبد العزيز لبيب التي ذهب فيها للإشارة إلى عملية المسخ والابتذال التي لحقت المصطلح، حيث اتسع لتتملكه صفة الهلامية والضبابية ويؤدي مدلولات فلسفية أبعدت المعنى والدلالة الأصلية، مسخ لحق العديد من المصطلحات إذ :"غير أن ما آلت إليه كلمة "ايطوبيا" منذ نحتها طوماس مور، وعنون بها مؤلفه الشهير في عام 1516 لا يقتصر عليها، فهناك جذور فلسفية وأدبية أخرى مسخ معناها الأصلي الدقيق، وابتذل كلفظ فلسفة"(6).

ولا احسب مع عبد العزيز لبيب شيئا يقف وراء المسخ والابتذال إلاّ التعبير الشائع الذي سلبه مفهومه الأصلي متضافرا مع مختلف الترجمات التي تتباين بسبب حضور المخزون الفكري والحضاري للمصطلح المجلوب أو ما يسميه احمد رحماني بظاهرة الاختزان المعرفي للمصطلح إذ :"أن المصطلح يولد أبدا في فضاء فكري يختزنه كطاقة فعالة ما دام يستخدم في مجال ذلك الفضاء الفكري، فإذا نقل إلى فضاء آخر فقد حرارته وفاعليته وحيويته، فدخله التشويش والاضطراب"(7).

ولا نجزم قطعا أن مصطلح "يوتوبيا" قد فقد حرارته واشعاعيته وإغراءه المعرفي، ولكن نستطيع أن نقول ونتحدث عن تشويش واضطراب لحقه، ففي الترجمات العربية ذهب أصحابها للاعتماد على الاشتباه الصوتي بين مصطلح "utopie" ولفظ "طوبى" متناسين الدلالة والممارسة المفاهيمية والخلفية الفكرية والحضارية، وما يختزناه معرفيا من اطر فكرية خاصة بجمهورية افلاطون والجنة والفرق بين الامرين:"هناك من المترجمين العرب وغيرهم ايضا من استند على الاشتباه الصوتي بين كلمة (outopia) ذات البناء السالب وكلمة (eutopia) ذات البناء الموجب، ومعناها "مكان السعادة" أو بالأحرى "ارض السعادة". فترجموا (utopia) بـ"طوبى" وهي مفردة وردت في القرآن وشرحها لسان العرب"(8).

فهذا عبد العزيز لبيب يقول :"إذا ما ترجمنا (u-topia) ترجمة حرفية دلت على "اللامكان" أو "ما لا مكان له" أو "ما لا أين له" ومعناها "المكان الذي لا وجود له في أي مكان". ولفظ إيطوبيا (utopia او outopia) في أصله اليوناني اشتقاق أبتكر بتركيب مفردتين :

(لا = ou= non) = و (المكان = topos=lieu) فيكون المعنى جزيرة اللامكان أو (اللا أين - nulle - part)(9).

وعلى الرغم من اختلاف الترجمات وتباينها منذ طوماس مور للمصطلح وترجمة عبد العزيز لبيب الذي حاول الابتعاد عن الحرفية والتركيز على المعنى فإن دلالة المصطلح وممارسة المفاهيمية لا تخرج عن رحلة البحث عن الفردوس المفقود. فقد استخدم المصطلح :"ليعني نموذجا لمجتمع خيالي مثالي يتحقق فيه الكمال أو يقترب منه ويتحرر من الشرور التي تعاني منها البشرية" (10).

ويتجلى ذلك الخروج عن الدلالة الأصلية للمصطلح أين مورس عليه ابتذالا باستعمال المصطلح بأكثر رحابة واتساعا من خلال تقديم راسل جاكوبي في كتابة "نهاية اليوتوبيا" حيث : "أن كلمة "يوتوبيا" اليوم أصبحت تعني ضمن "اللااتصال" بالواقع أو نوعا من فصد الدم" (11). فهو يذهب ليطبع المفهوم بإتساعية دلالته ويخرج ما طرحته ماريا برنيري قائلا : "على أنني أستخدم كلمة "اليوتوبي" بمعناها الأكثر رحابة والأقل مراعاة للتهديد أعني الاعتقاد بأن المستقبل يمكن أن يتجاوز الحاضر بصورة أساسية" (12).

ورغبة في الدقة الدلالية راح عبد العزيز لبيب يفصل أدواته وجهازه المفاهيمي ودلالة الاشتقاقات قائلا : "فاستعملنا الاسم ايطوبيا مقابلا لـ utopie، والنعت ايطوبي مقابل لـ utopiqueوالاسم /النعت "طوباوي" أو "طوباوية" الشائعين مقابلا لـ -utopiste-utopisme- للتعبير عن النزعة والتمذهب، أما كلمتا "طوباوي" و"طوباوية"، فتنسبان هنا إلى "إيطوبيا" لا إلى طوبى الواردة في لسان العرب لابن منظور ولم نستعمل الاشتقاق الأدق "إيطوبياوي" أو "إيطوبياوية" تجنبا للثقل" (13)

ولكن لماذا لا ننسب المصطلح إلى مدينة "طيبا" اليونانية التي كانت تعيش الأمن والسلام في ظل حرب آثينا وإسبرطا؟ هذا من جهة البيئة الأصلية للمصطلح، أما من حيث محاولة تبييئته وتأصيله، فلماذا لا ننسب

المصطلح إلى "طيبة" (يثرب) التي مثلت ذلك العالم الخالي من الشرور للمسلمين قبل فتح مكة، فمكة كانت بالنسبة إليهم ذلك العالم الشرير الذي لابد من الرحيل للبحث عن الفردوس المفقود، أين شيد الرسول - صلى الله عليه وسلم - صرح الأمة الخيرة؟

وعند العودة لممارسة مدلول المصطلح واستثماره، فإنه يصعب علينا أن نتحدث عن الملامح اليوتوبية دون استحضار سلطة النموذج (جمهورية أفلاطون) لأن دون ذلك نصبح معلقين في الفراغ، فدلالات المصطلح تنبعث من السياقين الفكري والحضاري والإطار التاريخي لصياغة المشروع اليوتوبي الأفلاطوني اللذين يرتبط بهما المفهوم بخيوط سميكة تمنحه الحيوية وتزوده بالحرارة ليسهم في التحديث الفعلي والتجديد الحقيقي.

وعند البحث عن سبب الرحلة لمناشدة الفردوس المفقود وبناء المشاريع اليوتوبية، فإننا نقف - لا محالة - على الصلة الوثيقة بين ظهورها واستحضارها واقتران ذلك بالأزمات والانحدارات التي تضرب استقرار الدول والحضارات، فالفكر اليوتوبي يقدم كحلول لرأب وترميم التصدعات الحضارية فيطفو على السطح، وأثناء ذلك تصبح عملية انتشال الدول والحضارات أمرا مستحيلا، فالمشروع اليوتوبي الأفلاطوني ظهر عندما أفل نجم آثينا : "كانت الفترة التي كتب فيها أفلاطون" الجمهورية" فترة تدهور في التاريخ اليوناني، فقد انتهت الحرب البلوبونيزية (431/404 ق.م) - وهي الحرب الأهلية بين آثينا وإسبرطا في المورة - بالهزيمة الساحقة لآثينا" (14).

لقد غاص أفلاطون داخل المجتمع الآثيني ليقف على أسباب التقهقر الحضاري والانهيار السياسي، حيث قدم مشروعا بديلا لتلك القهقرى، يمكن به للأثنيين أن يتجاوزوا حاضرهم إلى مستقبل أفضل، إنه يحلم عوضا عن العقل الجماعي للأثينيين، كان ذلك في طيات حوارياته الهادئة التي يشوبها الاكتئاب : "وقد برهن التاريخ اللاحق للحضارة اليونانية أن أفلاطون كان محقاً في اكتئابه، إذ قفزت مقدونيا على آثينا وجعلتها نهبا للفوضى والتمزق، وأضحت في موقف ترحب فيه بالخرافات والأساطير التي جاهدت من قبل ربيعها للتخلص منها" (15).

ولكن أفلاطون لم يبتعد عن النموذج الأسبرطي الذي احتذاه جاعلا منه النموذج الذي يضمن القوة والتفوق : "ومن المعروف أن عقل المهزوم غالبا ما يكون مفتونا بقوة الغزاة الفاتحين، فعندما شرع أفلاطون في بناء مدينته المثالية اتجه إلى أسبرطة واتخذها نموذجا له" (16)، إذ رأى في ذلك تقديم حلول سياسية واقتصادية واجتماعية تمنح مشروعية للحلم الأثيني بتجاوز حاضره المتردي في جل هذه المجالات : "وقد كان أفلاطون في الثالثة والعشرين من عمره عندما وضعت الحرب أوزارها، تاركة أثينا في حالة من الإنهاك السياسي والاقتصادي، ولهذا كان من الطبيعي أن تهتم كتاباته اهتماما شديدا بالقضايا السياسية والاجتماعية" (17).

لقد توافق ذلك مع حلمه في مرحلة شبابه لينقذ أثينا على مستوى نصه الفلسفي ويؤسس قوتها وينظر لمستقبلها الذي يتحقق بتجاوز ذلك الحاضر، ففي ذلك تجسد لآماله ومطامحه : "فجمهورية أفلاطون فوق ما تضمنت من جدل وحوار ونظرية في السياسية والمعرفة وخلود النفس هي الإحساس المكثف بأن ربيع الحضارة اليونانية قد ولى، والنبرة الاستبدادية المدثرة في طيات الحوار الهادئ هي محاولة لإنقاذ آثينا في الخيال في عالم ما وراء الحواس، هذه المقاومة للانحدار الذي انزلقت فيه الحضارة" (18)، ولكن الجدير بالتساؤل، هل كان الحلم الأفلاطوني يحوي أحلام الأثينيين بكل الفئات ويمثل الرغبة الجماعية في إحداث قطيعة مع الجوانب المعيشية التي عصفت بالازدهار الأثيني؟

إن أحدا لا يجادل في دكتاتورية الحلم اليوتوبي الذي مارسه الخيال الأفلاطوني محاولا بعث نوع من الانسجام بين الواقع الذي بدت فيه المسافة بينهما كبيرة، إذ يختلف الواقع عن المثال فقد كرست المدينة المثالية صورة تصنيف الطبقي وهي تحتذي النموذج الأسبرطي مما يجعل الاستبدادية والتسلطية أبرز سمتين للحلم الأفلاطوني ليكون علم طبقة الحكام الذي دون بقائهم حدا ما تتعس الانسان.

وهنا يكون قد تحقق تنظيم اجتماعي تظهر ملامح الإكراه فيه جلية وأحيانا فظة، لتتأكد تلك الاستبدادية في المواجهة والإبعاد للسفسطائيين تارة وللشعراء الغنائيين تارة أخرى أين ندرك تعصب الموقف الطوباوي تجاه الواقع الفاسد لأثينا، وتجاه الذين يحولون دون قيام النظام الجديد.

إن الحلم الأفلاطوني يجسد حلم طبقة الفلاسفة بعيدا عن احتواء الحلم الجماعي والتعبير عن سائر فئات المجتمع إذ قلص عدم الرّضى الجماعي حيال الشروط الحالية للواقع الأثيني إلى شعور فردي لطبقة يكرس من جديد التفوق الأسبرطي.

ولا تبتعد المدينة الفاضلة للفارابي عن اقتران بالتقهقر الحضاري العربي في العصر العباسي الثاني فلم يقدم مشروعا يوتوبيا، إنما أعاد صياغة للمشروع الأفلاطوني، محاولا تكييفه مع الرؤى الدينية مسقط شيوعية النساء والملكية المشاعية، هذه التي طبقها القرامطة في دويلتهم حيث حاولوا تطبيق يوتوبيا أفلاطون، بعد التسرب الثقافي لثقافة الآخر التي أعيد لها الاعتبار بعد استبعاد الدين الإسلامي واستحضار النموذج اليوناني، فاصطدمت المنظومات المعرفية: "إن المواجهة بين من سموا بالزنادقة وبين خصومهم من المنافحين عن العقيدة، كانت تعكس من بعض الوجوه المفاعلة السلبية بين اللوغو سنتريزم الوثني والمعرفة المركزية الإسلامية" (19).

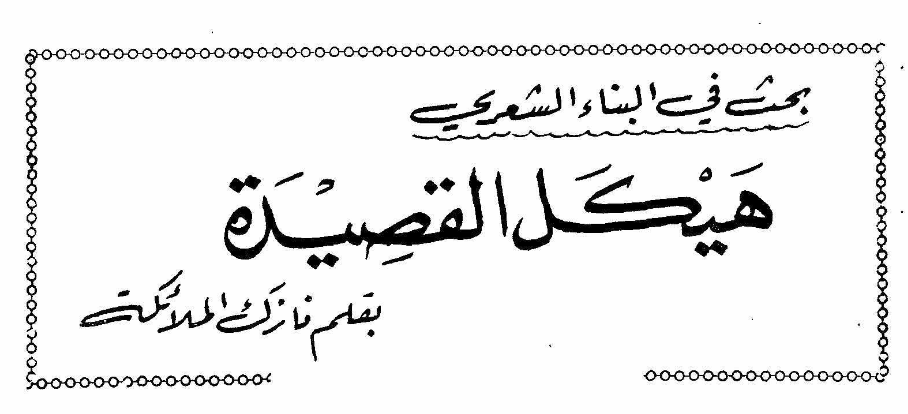
لقد طبق القرامطة مشروع أفلاطون على الواقع السياسي في العصر العباسي الثاني بعد تحقق نظريته السياسية بتعدد الحكام، إذ انقسم المركز إلى مجموعة أطراف، وذلك ما حاول الفارابي تشخيصه: "من الصعب بيان الأسباب التي جعلت الفارابي يعود إلى هذه الجمهورية الأرستقراطية ولعل للحياة الاجتماعية في زمانه تأثيرا في هذا الرأي، فهو يطلب أن يكون الحاكم واحدا وأن يكون عالما فيلسوفا، ويرى أنه لابد من تعدد الحكام، إذا لم تجتمع هذه الصفات كلها في رجل واحد، فقد تكون الحكمة في رجل، والفقه في رجل آخر، كما كانت السلطة الدينية في زمانه مجموعة في الخليفة المقيم في بغداد، وكما كانت السلطة الزمانية في يد الأمراء والسلاطين على سائر أنحاء الدولة" (20).

إن إعجاب الفارابي بأفلاطون وتلميذه أرسطو وإطّلاعه الواسع على تراث اليونان جعله بدل تقديم حلول لرأب الصدع الحضاري ليبشر ويعرض ثقافة اليونان ورؤاهم الفلسفية والسياسية متذكرا في ثنايا ذلك مرجعيته الدينية ليطعم بها مشروعه.

الإحالات :

1- أحمد رحماني: "الخلفية الفكرية والمعرفية للمصطلح في العلوم الإنسانية والشرعية"، مجلة الإحياء، ع1، باتنة، الجزائر، س1، 1998 ص13.
2- المرجع نفسه، ص9.
3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
5- أحمد محمد ويس: "الانزياح وتعدد المصطلح" مجلة عالم الفكر، ع03، م28، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1997 ص 57.
6- عبد العزيز لبيب: "الإيطوبيا والإيطوبيات، الكلمة والأصناف والدلالات" ص124.
7- أحمد رحماني: "الخلفية الفكرية للمصطلح في العلوم الإنسانية والشرعية" مجلة الإحياء ص14.
8- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
9- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
10- ماريا لويزا برنيري: المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ت، عطيات أبو السعود، عالم المعرفة ص 09.
11- راسل جاكوبي: نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، عالم المعرفة ص 08.
12- المرجع نفسه ص08.
13- عبد العزيز لبيب: "الإيطوبيا والإيطوبيات، الكلمة والأصناف والدلالات" ص127.
14- ماريا لويزا برنيري: المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ت، عطيات أبو السعود ص 09.
15- عبد السلام نور الدين: "المتنبي وسقوط الحضارة العربية" مجلة الأقلام ص 58.
16- ماريا لويزا برنيري: المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ت، عطيات أبو السعود ص 30.
17- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
18- عبد السلام نور الدين: "المتنبي وسقوط الحضارة العربية" مجلة الأقلام ص 58.
19- سليمان عشيراتي: "المعرفة المركزية الإسلامية واللوغو سنتريزم الإغريقو لاتيني" مجلة الآداب ص 64.
20- جميل صليبا: من أفلاطون إلى ابن سينا، محاضرات في الفلسفة العربية ص78.

لبنان
الآداب
العدد رقم 6
1 يونيو 1960



بحث في البناء الشعري
هيكل القصيدة
بقلم نازك الملائكة

اذا كانت مفاهيم النقد الادبي الحديث ترفض التمييز بين شيئين مثل (المضمون) و (الصورة) في الشعر ، وتأبى الا ان تعدهما شيئا واحدا لا يمكن تجزئته الى اثنين، فاننا في بحثنا هذا مضطرون — ولو ظاهريا — الى ان نعود الى المفهوم القديم فنجزيء القصيدة الى عناصرها الخارجية لندرس العلاقات الخفية التي تربط هذه العناصر ببعضها حتى تجعل منها ذلك النسيج الحي المتكامل الذي هو القصيدة . ولعلنا نحتاج الى ان نذهب أبعد حتى من النظرة الدارجة فلا نكتفي بالتمييز بين المضمون والصورة ، وانما نميز ايضا بين الصورة الوزنية الموسيقية التي تقوم على الابيات والاشطر والتفعيلات والصورة البنائية التي تستند الى موضوع القصيدة . ومن دون هذا التمييز المبدئي الذي نريده في بداية بحثنا هذا لن نستطيع ان نشخص الاسس النظرية التي يطيعها الشاعر — غير واع — وهو يكتب قصيدته .

وهكذا نجدنا نبدأ بحثنا بتكسير القصيدة الى عناصرها الرئيسية التي لا تزيد في نظرنا على أربعة :

١ — **الموضوع** ، وهو المادة الخام التي تقدمها القصيدة

٢ — **الهيكل** ، وهو الاسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع

٣ — **التفاصيل** ، وهي الاساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل .

٤ — **الوزن ،** وهو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل وسوف يلوح لنا ، كلما امعنا في دراسة هذه العناصر مجزاة ، ان بينها ترابطا خفيا لا يمكن فصمه، وان القصيدة ليست الا هي كلها مجموعة. ومع اننا سنحرص على ان نقول كلمة عابرة عن الموضوع والتفاصيل والوزن ، الا ان هذا البحث مكرس لدراسة الهيكل وحده، والحق انه اهم عناصر القصيدة فهو العمود الذي ترتكز اليه العناصر الاخرى كلها .

الموضوع :

اما الموضوع فهو ، من وجهة نظر الفن اتفه عناصر القصيدة ، لانه في ذاته قاصر عن ان يصنع قصيدة مهما تناول من شؤون الحياة . انه مجرد موضوع خام فليست فيه خصائص تدل الشاعر على طريقة يعالجه بها ، وانما هو اشبه مايكون بطينة في يد نحات يستطيع ان يصنع منها ما يشاء . ان القصيدة ليست كامنة في الموضوع ، اطلاقا ، وان كان هذا لا ينفي ان من الممكن ان نصوغ ، من موضوع ما ، عددا لا نهاية له من القصائد . وهذا يجعل من الضروري ان نقرر ان الموضوع شيء غير القصيدة ولا دخل له في تكوينها .

ان نظرتنا هذه الى الموضوع تجعل الدعوة الاجتماعية — او دعوة الالتزام — التي تضج بها الصحافة منذ سنين دعوة غير منطقية بالنسبة للشعر . ذلك انها تطالب بتحديد ما لا صلة له بالقصيدة ، وهو الموضوع ، وبذلك تقحم على الشعر عنصرا غريبا عنه . والواقع ان قيام القصيدة على موضوع اجتماعي شيء لا غبار عليه اطلاقا ، بشرط الا نعد هذه الاجتماعية فضيلة فنية مميزة تعطي الموضوع شعرية خاصة غير عادية .

وانما يصبح الموضوع هاما ، ويستحق الالتفات ، في اللحظة التي يقرر فيها الشاعر ان يختاره لقصيدته ، فهو اذ ذاك يوجه الهيكل ويمشي معه. واول شرط في الموضوع ان يكون واضحا محددا ، لا كموضوعات تلك القصائد التي تدور وتدور فلا تخرج منها بطائل . ومن هذا الصنف تلك القصائد التي يكون موضوعها عاما يشمل جوانب واسعة لا حدود لها من الافكار والتصورات ، وهو صنف يتخلص منه الشاعر عندما يضع له عناوين عامة مثل (خواطر) او (تأملات) او (رباعيات) ونحو هذا . مثل هذه القصائد تستند ، في واقع الامر ، الى عقيدة واهمة من الشاعر في ان الموضوع وحده يكفي لانشاء قصيدة ، وما دامت القصيدة تعالج افكارا مفيدة ذات طلاوة وبصيرة فهي تبرر وجودها تبريرا تاما . وليس هذا مقبولا من وجهة نظر الشعر . وانما ينبغي ان تكون القصيدة موحدة ، مبنية ، لا ان تمتلىء بمادة تكفي لانشاء عشرين قصيدة .

وخلاصة ما يمكن ان نقول في الموضوع ان القصيدة ليست موضوعا وحسب وانما هي موضوع مبني في هيكل .

صفات الهيكل الجيد

لا ريب في ان الهيكل هو اهم عناصر القصيدة واكثرها تأثيرا فيها . ووظيفته الكبرى ان يوحدها ويمنعها من الانتشار والانفلات ويلمها داخل حاشية متميزة . ولا بد من الاشارة الى ان الموضوع الواحد لا يفترض هيكلا معينا وانما يحتمل ان يصاغ في مئات من الهياكل بحسب

هيكل القصيــدة

ـ تتمة المنشور على الصفحة ١٠ ـ

هذا التعويض نشأ الشعر الغنائي الذي اغتنى به الادب العربي القديم . انها حالة يؤدي فيها سكون الاطـار وتسطيحه الى الارتكاز علىمحور القصيدة أو الموصوف فيها، وحوله يجمع الشاعر سلسلة من الافكار والعواطـف والصـور .

ولكي نمثل لهذا الهيكل المسطح نستشهد بقصيـدة قصيرة لنزار قباني عنوانها « شباك » (٥)

حييت يا شباكهـا الملفوف بالبنفسـج
اصبحت ديـرا للشحاريـر ومأوى العوسج
لسورك الرحيـم اسراب السنونـو تلتجي
يا جنـة علـى السحاب غضـة التـأرج
يا ضـاحك الاستار ذات اللـين والترجـرج
يا رايـة للحب لـم تخطـر ببـال منسـج
انـا لديـك ، هـل تعي همسي وحـدو هودجي
بـي لهفـة تحصد اصبـاغ الستـار الاهـوج
الا انفتحت لي فـان الشمس فـي توهـج
هل اقـرع البلـور دون حلمهـا الممـوج ؟
ام أسبـق الشمس الـى غطائهـا المضـرج
أرده علـى ذراع طفلـة التبـرج
واجمـع الشعـر الـذي مـات من التمـوج
يحرسـك العبيـر يا شباكهـا البنفسجي

ان الشباك في هذه القصيدة الجميلة ساكن ، وقد وقف الشاعر امامه في لحظة معينة ذات صباح وراح يصفه ،وقد جاء الامتداد على حساب افكار الشاعر وتخيلاته عمـا وراء الشباك من اصباغ الستائر ولين قماشها وشعـر الفتاة النائمة ونحو ذلك . أن تعاقب هذه التصورات غير مرتبط ارتباطا عضويا ، فكل صورة تقف معزولة عن الصور الاخرى حتى لنستطيع ، اذا اردنا ، ان نقدم بيتا على بيت، وان نحذف بيتا هنا وبيتا هناك دون ان تنقص القصيـدة نقيصا مخلا . وهذا لان الهيكل مسطح ، فهو يتركب مـن جزئيات مرصوصة لا من وحدة كاملة مشدودة . ولـو اردنا أن نضع هذا المضمون في صيغة اخـرى لقلنا ان القصيدة مستوية ، سائبة ، غير مشدودة ذلك الشـد المحكم الذي نجده في القصائد التي تصف احداثا . انهـا قصيدة تقوم على خليط من الابيات الجميلة ، كل بيـت فيها منفصل عما حوله ، قائم بذاته . ومن مجموعة الابيات لاتنشأ فكرة عامة غير الفكرة التي وردت في كل بيت ، ولا يصعد الشعور الى قمة . ان العاطفة في القصيدة موزعـة بالتساوي على الابيات ، كل بيت يضيف لمسة شعوريـة جديدة ، والاحساس لايتكاثف في موضع دون موضع . كما ان القوى لاتتجمع لتلتقي في ذروة متشابكة وانما تجـري عناصر الموضوع مستقلة مجزأة كما يجري جدول فـي ارض منبسطة لاتعلو ولا تنخفض ولا تتخللها غابات كثيفة معرقلة . ولهذا نستطيع ان نحذف مانريد من أبيـات ونقدم ونؤخر دونما حرج .

على ان ابرز خاصية لقصائد الهيكل المسطح انهـا مملوءة بالفجوات فمن السهل ان نضيف اليها ماشئنا مـن الابيات دون ان نفقدها وحدة او نسيء الى رابطة فيها . وهذا لانها في الاصل اشبه بارض فضاء ممتدة لابدايـة لها ولا نهاية ، ولا تختلف جهة فيها عن جهة ، ان في وسع الشاعر أن يوصلها الى ماشاء من الابيات ، والشرط الوحيد ان يشدها شدا ما ويحدث فيها رابطة ولو شكلية . ولعل خير رابطة يلجأ اليها الشاعر في القصيدة المسطحة هـي استعمال القافية الموحدة ، كما يصنع نزار قباني فـي شعره دائما . وذلك لان هذه القافية تصبح اشبه بسيـاج متين يشد الابيات المفككة في داخله . والقافية الموحـدة عظيمة القوة في القصيدة فهي تلمها وتمنعها من الانفلات منعا صارما . ولعل هذا هو السبب في ان اغلب الشعـر العربي كان مسطحا . فقد كانت القافية الموحدة مـن القوة بحيث أغنت الشاعر عن التماس هيكل معقد يقـوم الترابط فيه على ماهو اعمق من القافية الموحدة .

وبسبب هذا التفكك الطبيعي في القصائد المسطحـة تحتاج القصيدة الى خاتمة شامخة تكون هي الاخرى أشبه بسياج عال يحد البقعة الصغيرة الممتدة وينهيها . ان ترك القصيدة المسطحة غير كاملة يضجر القارىء المرهف ويشعره بانه لم يخرج بشيء وهذا لانه يوحي بان الامتداد لاينتهي ، والذهن الانساني لايستريح الى الامتداد المطلق ويفضل ان ينتهي كل شيء نهاية ما . والواقع ان خاتمة القصيـدة تخرجنا من هذا التمادي غير المريح ، من هذا الاستواء ، وتشعرنا بان التيه قد انتهى الى حدود ما . وما دامـت القصيدة المسطحة ـ بطبعها ـ مستوية تتساوى فيهـا القيم الشعورية والفكرة للابيات فان الخاتمة ينبغي انتكون جهورية مجلجلة قاطعة بحيث تبرز على سائر الابيـات وتشعرنا بالانتهاء . ومعنى الجهورية أن يحتوي البيـت الاخير على حكم قاطع قوي أو عبارة بتارة تصلح لاختتام القصيدة . ومن ذلك الدعاء اللطيف الذي ختم به نـزار قصيدته ، فقد القاه بلهجة قاطعة وكانه عبر به عن اعمـق اعماق احساسه نحو الشباك . ومهما يكن فان البيـت الاخير ينبغي ان يكون بارزا مثيرا ليختم القصيدة .

وختام ماينبغي ان نقوله حول الهيكل المسطح انه لايتيح فرصا لقصيدة طويلة . ذلك ان الامتداد المنبسط يضايق ، والاوصاف المتتالية تصبح مملة متعبة حين لاتتخللها ذروة عاطفية تثير حماسة القارىء . وذلك هو السبب فـي الرتابة التي نلمسها في بعض قصائد انور العطار وهـي لاتخلو من أبيات مفردة جميلة غير ان طولها واستـواء المستوى العاطفي والتعبيري في الابيات كلها يجعل النغم

(٥) ديوان « انت لي » لنزار قباني . « الطبعة الاولى »

ممطوطا دون داع . وخير وسيلة للنجاة من مثل هذا المزلق ان تكون القصائد المسطحة قصيرة ، وتلك لفتة ادركها نزار قباني بفطرته فهي تكاد تكون القانون في شعره كله ،لايخرج عليه الا حين يكتب قصيدة هرمية الهيكل مثل القصيدة الرائعة الجمال « طوق الياسمين » (٦)

القوى الحركية في القصيدة

رأينا ونحن ندرس « الهيكل المسطح » ان الموضوع الساكن لايستطيع ان يمد قصيدة بكيان غني مقبول ، وانه ينبغي ، في الغالب ، ان يقوم على عناصر اخرى خارجية كالعواطف والصور لتنجح القصيدة ، والواقع ان هذه الشحنة من الصور والمشاعر التي يلتمسها الهيكل الساكن انما هي ، في حقيقة الامر ، صورة من صور الحركة يحاول بها الشاعر — وهو غير واع — ان يدخل عنصر الحركة الى هيكله لينقذه من الجمود .

ان كل قصيدة جيدة لابد ان تحتوي على عنصر الحركة على صورة ما ، والا كانت قصيدة رديئة . والشاعر يدرك هذا باحساسه ويحاول ، غير واع ، ان يضفي هذا العنصر على قصيدته من احدى جهاتها . فاذا كانت نقطة الارتكاز في القصيدة ساكنة كشباك نزار قباني ، امتد الهيكل عاطفيا وصوريا . كأن الشاعر ، وهو يرى موضوعه ساكنا يدرك انه لايستطيع أن يصوغ من سكونه شيئا نابضا بالحياة ، مالم يضف اليه امتدادا من نوع ما ، فيبدأ بالاقرب وهو الصور والمشاعر التي توسع نقطة الارتكاز وتجعل نطاقها اكبر .

ولو راجعنا قصيدة « شباك » لرأينا ان هذا الشباك — وهو ساكن — قد اكتسب امتدادات رائعة الحسن بما اضفاه عليه الشاعر من نعوت . انه يتسع عندما يصفه الشاعر بانه « ملفوف بالبنفسج » ويتسع ثانية عندما يسميه الشاعر « ديرا للشحارير » وهي صورة تمنح الذهن فرصة لتخيل مجموعة من الشحارير تتطاير وتحط عند الشباك وبذلك اتسع افق الشباك مكانيا حتى شمل المنطقة التي تحيط به . وسرعان ماتتدخل « الستائر » التي تمد الشباك الى داخل الغرفة وتصله بكل مافيها من حياة ، وهكذا نرى الشاعر قد جعل الشباك ينبض بالحركة ووصله باعمق اعماق الحياة المتدفقة حوله .

— ٢ —

الهيكل الهرمي

الفرق الاساسي بين قصائد هذا الهيكل ، وقصائد الهيكل المسطح ، ان الشاعر هذا يمنح الاشياء بعدها الرابع . بدلا من ان توصف الاشياء وهي ساكنة ، ذات ثلاثة ابعاد ،في لحظة واحدة من لحظاتها — كما في الصور — يبدو وكأن الشاعر قد تجرد من الزمن فراح الماضي والحاضر والمستقبل تبدو له كلها واحدا ، ومن خلالها يبدو الموصوف متحركا متغيرا مؤثرا فيما حوله متأثرا به . وهو عين مايحدث في الحياة الواقعية حين نسمح للزمن أن يمر على الاشياء . فما من شيء ألا ويتحرك ويتغير وتحول عليه الاحوال .

ومن هذا يبدو ان نقطة الارتكاز في القصائد الهرمية لا بد ان تتضمن « فعلا » او « حادثة » ، لا مجرد شيء جامد يحتل حيزاً من المكان وحسب . وفي نطاق هذا الفصل يتحرك الاشخاص والاشياء ويمر الزمن . فالاشخاص مثلا يتبدلون وتتقلب عليهم الاحداث بحيث نجدهم في اول القصيدة يختلفون عنهم في اخرها على وجه ما . واشياء تتغير قيمتها ومدلولاتها واماكنها . والزمن ينصرم فاذا بدات القصيدة في طفولة بطلها انتهت وهو شيخ ، وان رايناه في بدايتها صباح الثلاثاء ، ختمت القصيدة وهو قد عانى متاعب مساء الاربعاء . وهكذا . وخلال ذلك تتغير المشاعر فتمتدوتضيق وتتسع كما يرسم لها الشاعر ولذلك يغلب ان نجد فوارق عاطفية وزمنية بين بداية القصيدة ونهايتها . وذلك ما يميز الهيكل الهرمي عن سواه.

في مثل هذه القصائد ، قصائد « الفعل » و « الحادثة » التي تتميز عن قصائد « الاشياء » نجد ان الاحداث تميل الى ان تتكاثف في مكان ما من القصيدة دون مكان . فهي تبدأ عادة هادئة العواطف غير ثائرة ، والاشخاص يتحركون بتؤدة ، وكأن الشاعر يمر بفترة « العرض » ، التي

(٦) ديوان « قصائد من نزار قباني » .

يمر بها القصاص ، وهمه الاول ان يقدم اطراف الموضوع لقارئه . ثم تأتي لحظة تندفع خلالها المشاعر والاحداث الى قمة شعورية ، « قمة الهرم » فتتجمع القوى التي بدأت فعلها في المرحلة السابقة تجمعا عنيفا وتبلغ القصيدة اعلى مراتب التوتر ويحس القارىء انه ازاء مشكلة فنية انسانية . وسرعان ما تبدأ النهاية بعد ذلك حين يبدأ الشاعر بفك المشكلة وحل العقدة وتشتيت القوى المتجمعة .

ولا بد لنا أن نلاحظ هنا ان خاتمة القصائد الهرمية ، تمتلك قابلية الانتهاء بسكون . وهو امر غير ممكن في قصائد الهياكل المسطحة حيث ينبغي ان تكون الخاتمة جهورية ، على شيء من العلو ، وكأن هذه الجهارة نوع من الحركة التي تجيء بعد السكون الطويل فتوحي بالانتهاء .

نموذج للهيكل الهرمي

تصلح قصيدة علي محمود طه « التمثال » (٧) ان تكون نموذجا ممتازا للهيكل الهرمي لما تحتوي عليه من بناء مكتمل وصور جميلة ورموز عاطفة. وفي الحق انني اراها اجمل واكمل قصيدة كتبها هذا الشاعر على الاطلاق ، وهي بلا ريب قمة من قمم الشعر العربي الحديث كله . ولذلك سنقف عندها وقفة تحليلية متريثة لندرس ما فيها من اصالة وقوة بناء وجمال . يقول الشاعر في تقديم قصيدته انها « قصة الامل الانساني » وهو بهذا يخبر القارىء ان « التمثال » ليس حقيقيا وانما هو رمز للامل الذي بناه الشاعر ، او تبنيه الانسانية كلها ، فما يلبث الزمن حتى يحطمه تحطيما. على ان هذا التعريف لا يضيف الى القصيدة شيئا ، فلو لم يصرح به الشاعر لما فقدت القصيدة اي شيء . سواء اكان هذا التمثل هو الحب ام الفن ام الجمال ام السعادة كانت القصيدة كاملة .. وذلك لان نقطة الارتكاز هنا هي التمثال ، وما يحدث لهذا التمثال متضمن في داخل الهيكل ، بحيث تكون القصيدة كاملة حتى ولو كان التمثال تمثالا حقيقيا . المهم هو ان الزمن قد تعاقب على هذا التمثال عبر القصيدة ، من الليل ، الى الضحى ، الى الاف الليالي والاضاحي ابتداء من شباب الشاعر حتى شيخوخته . وقد وصلت هذه الحركة الزمانية تمثال الشاعر بالحياة كلها فكأنه عاد ينبض نبضا .

والقصيدة تبدأ في شباب الشاعر فنراه يمضي كل صباح ليصطاد غرائب البر والبحر ، فلا يعود الا مع المساء حاملا صيده ليلقيه « على قدمي » تمثاله . وهو في نشوة هذا الشباب المتفجر بالحيوية يصعد الى النجوم ويهبط الى اعماق البحر ويجوب البراري ويقتحم الضحى في اسيا وافريقيا ، ويجوب عصور التاريخ . كل ذلك بحثا عن الحلى التي يريد ان يتوج بها تمثاله الجميل . ولكن القصيدة لا تنتهي الا بعد ان يشيب الشاعر فلا يعود يقوى على دفع عادية العواصف والسيول عن تمثاله ويصبح لا مفر له من ان يقف جامدا مغلوبا ليراه يتحطم وتجرفه الامواج . وبهذا نجد الزمن قد تحرك خلال ابيات القصيدة حركة سريعة مدهشة افتن الشاعر في اساليب تصويرها وابرازها . وسوف ندرس فيما يلي القصيدة بالتفصيل لنلاحظ وسائل الشاعر في صياغتها وبنائها .

لنلاحظ اولا الحركة في الابيات الافتتاحية من القصيدة :

اقبل الليل واتخذت طريقي لك
والنجم مؤنسي ورفيقي
وتوارى النهار
خلف ستار شفقي ، من الغمام ، رقيق
مد طير المساء فيه جناحا كشراع
في لجة من عقيق

نلاحظ اولا الحركة في الفعل « اقبل » وفيما توحيه عبارة «واتخذت طريقي لك » حيث نرى الشاعر يسير في طريقه نحو التمثال . ويؤكد الشاعر هذه الصورة بقوله «توارى النهار » فالفعل توارى بطبعه ممطوط فيه بطء وانسحاب متريث وتلك خاصية الافعال المقيسة على « تفاعل » مثل تلاشى وتهادى وتمادى ، فهي توحي بحركة مرتخية متمهلة . ومن المؤكد ان الشاعر لو استعمل كلمة « غاب » « توارى » لما استطاع ان يعطي هذا الاثر .

وينتقل المشهد الغروبي الى الليل الكامل فنرى الشاعر قد انتهى من اجتياز الطريق وبلغ موضع التمثال وراح يخاطبه :

ايهذا التمثال ، ها انذا جئت
لالقاك في السكون العميق
حاملا من غرائب البر والبحر ،
ومن كل محدث وعريق
ذاك صيدي الذي اعود به ليلا
وامضي اليه عند الشروق

(٧) ديوان (ليالي الملاح التائه) لعلي محمود طه

وأبرز مايلفت النظر هنا عبارة الشاعر « أعود به ليلا » التي كان الفعل فيها مضارعا وهو اول مضارع استعمله الشاعر بعد سلسلة الافعال الماضية « اقبل ، توارى ، مد ، جئت » . والسبب ان الشاعر يريد ان يوحي بالاستمرارية في حركة هذه « العودة » . فهو يخرج كل صباح ويعود كل مساء ليصطاد الكنوز ويلقيها على قدمي تمثاله . وفائدة هذه الاستمرارية انها تمد الزمن وتطيله حتى يشيب الشاعر في القسم الثاني من القصيدة وهي فترة عانى الشاعر كثيرا قبل ان يبلغها كما يتضح من الابيات التالية يخاطب بها الشاعر تمثاله :

بيدي هذه جبلتك ،
من قلبي ، ومن رونق الشباب الانيق
كلما شمت بارقا من جمال
طرت في اثره اشق طريقي
شهد النجم كم اخذت من الروعة عنه
ومن صفاء البريق
شهد الطير كم سكبت اغانيه
على مسمعيك ، اسكب الرحيق
شهد الكرم كم عصرت جناه
وملات الكؤوس من ابريقي
شهد البر ما تركت من الفاز
على معطف الربيع الوريق
شهد البحر ،
لم ادع فيه من در جدير بمفرقيك خليق

ان هذه الابيات تقدم حركة واسعة لافي الزمان وحسب ولكن في المكان ايضا ، في عرض العالم وطوله : الى النجوم لاقتباس بريقها وروعتها زينة للتمثال ، والى اعشاش الطيور لاعتصار اغانيها تسلية له ، والى عرائش الكروم لملء الكؤوس بالعصير لشفتيه ، والى البحر اصطيادا للؤلؤ والمرجان وكل ما يليق بمفرقه . ومما لا شك فيه ان هذه الحركة المكانية قد استغرقت زمانا طويلا وقد قصد الشاعر ان يرينا كيف استنزف شبابه وسعادته في تنميق التمثال وتزيينه ورفع مستواه . وقد افادت كلمة « كم » اذ اوحت بتعدد «الحدث» مما يقتضي زمانا اطول وابطأ . ثم تاتي بعد ذلك الطبيعة بغاباتها وجبالها ووديانها وممالكها وقاراتها وتواريخها فيمضي الشاعر يلفها حول تمثاله العجيب :

ولقد حير الطبيعة اسرائي لها
كل ليلة وطروقي
واقتحامي في الضحى عليها
كراع اسيوي ، او صائد افريقي
او اله مجنح يتراءى
في خيالات شاعر اغريقي

في هذه الابيات نجد الشاعر ما زال يذرع العالم والزمن من اجل تمثاله ، وقد استعمل لفظي « الاسراء» و«الطروق » وهما فعلان يدلان على الزمن وقد جعل الشاعر اسراءه « كل ليلة » ، وجعل « اقتحامه » للضحى تارة على صورة راع من رعاة اسيا وتارة على صورة صياد من افريقيا ، ثم رجع بالزمن الى الوراء اكثر من عشرين قرنا فاتخذ هيئة شاعر اغريقي تتراءىله خيالات الالهة القدماء .

الى هنا انتهى الشاعر من مرحلة « العرض » فاحاط القارىء بظرف تجربته الانسانية ، وقد راينا ان العاطفة كانت متكافئة في الابيات فلم تتركز في مكان خاص وانما تحركت في الزمن في خطوات دائبة مستمرة متشابهة في سرعتها وسعتها . وكان المقصد في كل بيت ان يضفي الشاعر صورة جديدة من جهده ومتاعبه في خلق هذا التمثال وتزيينه وتخليده. وفجأة يبدأ الشعور بالتعقد والاندفاع نحو قمة عاطفية يوحي بها جو القصيدة وكانه ينذر بعاطفة رهيبة . وتظهر بوادر هذا في خطاب يوجهه الشاعر المجهد الى « الطبيعة » :

قلت : لا تعجبي ! فما انا الا
شبح لج في الخفاء الوثيق
انا ، يا ام ، صانع الامل الضاحك
في صورة الغد المرموق
صفته صوغ خالق يعشق الفن
ويسمو لكل معنى دقيق
وتنظرته حياة ،
فاعياني دبيب الحياة في مخلوقي
كل يوم اقول : في الغد ، لكن
لست القاه في غد بالمفيق
ضاع عمري ، وما بلغت طريقي
وشكا القلب من عذاب وضيق

الفعل « تنظر » اكثف من الفعل « انتظر » ويوحي بفترة انتظار اطول وامر . وهذه هي حالة الشاعر الذي اضاع عمره في خلق تمثاله الغد املا بان تدب فيه الحياة ، وقد طال به انتظاره ، وعبث به الامل وبدأ يثقل عليه . وقد راحت طلائع اليأس الاخير تلوح اذ اقترب الشاعر من الشيخوخة . ولذلك يبعث صرخته الدامية : «ضاع عمري ... وما بلغت طريقي ... »

ولا بد لنا ان نتنبه الى الفرق الواضح في كثافة الشعور بين الابيات الثلاثة الاولى ، والثلاثة الاخيرة ، ففي وسعنا ان تجزم بانه اكثف في الاخيرة . الا اننا لو اردنا الدقة لقلنا ان هذه الكثافة تزداد بنسبة شبه ثابتة كلما تقدمنا في الابيات. ففي البيت الاول يصف الشاعر نفسه بانه شبح وثيق الخفاء ويكاد يخلو من الانفعال كأن الشاعر يحس ان عليه ان يقدم نفسه لامه الطبيعة بهدوء . الا انه في البيت الثاني يبدأ بتفصيل امره قائلا انه « صانع الامل الضاحك » ويعرضه هذا الى بداية الانفعال فيصرخ في البيت الثالث :

صفته صوغ خالق يعشق الفن
ويسمو لكل معنى دقيق

وفي هذا اول بوادر الشكوى ، فهو يذكرها بانه قد « جهد » في خلق تمثاله كما يجهد فنان اصيل . ولهذا التذكير دلالته النفسية التي تنذر بما بعدها . وسرعان ما يشتد انفعال الشاعر فيبرز بوضوح في الابيات الثلاثة التالية حيث يشكو طول انتظاره وعدم دبيب الحياة في ذلك التمثال ويبلغ الشعور درجة المرارة في قوله :

كل يوم اقول : في الغد
لكن لست القاه في غد بالمضيق

ويصل الى درجة اليأس القاطع حين ينادي

ضاع عمري ، وما بلغت طريقي
وشكا القلب من عذاب وضيق

وبعد هذه الصرخة اليائسة تبدأ «قمة » القصيدة ، فيتركز الشعور

في مشهد العاصفة التي يرمز بها الشاعر الى فترة الشيخوخة في حياة الفنان وسنكتفي هنا بنسخ الابيات التي تنوب عنا في الحديث عن نفسها:

معبدي ، معبدي ، دجا الليل الا
رعشة الضوء في السراج الخفوق
زارت حولك العواصف لما
قهقه الرعد لالتماع البروق
لطمت في الدجى نوافذك الصم
ودفت بكل سيل دفوق
يا لتمثالي الجميل
احتواه سارب الماء كالشهيد الغريق
لم اعد ذلك القوي
فاحميه من الويل والبلاء المحيق
ليلتي ، ليلتي ، جنيت من الاثام ،
حتى حملت ما لم تطيقي
فاطربي واشربي صبابة كأس
خمرها سال من صميم عروقي

هنا تبلغ المأساة قمتها ، فبعد ان شاركنا الشاعر في صنع تمثاله وجبنا معه العالم لتزيينه وقفنا معه نشهد تحطمه ، في سورة العاصفة الرهيبة ، وانجرافه مع تيارات الماء السارية . وتنبعث صرخة « الخالق » المهدم احد وامر من اية صرخة سابقة :

لم اعد ذلك القوي فاحميه
من الويل والبلاء المحيق

ونحس اننا هنا بازاء القمة نفسها وقد تجمعت قوى الشعور والحياة لخلق هذه القمة ، فلا بد ان تبدأ القوى بالانخفاض بعدها . ويجيء البيتان التاليان مصداقا فالفنان قد استسلم وانهزم وهو يدعو ليلته المخيفة الى ان تسكر من دمه .

وتسرع القوى العاطفية بعد ذلك الى الانحلال والتشتت ، وتبدأالنهاية، وقد اتمها الشاعر في سبعة ابيات بديعة الجمال :

مر نور الضحى على آدمي
مطرق في اختلاجة المصعوق
في يديه حطامة الامل الذاهب
في ميعة الصبا المرموق
واجما اطبق الاسى شفتيه
غير صوت عبر الحياة ، طليق
صاح بالشمس : لا يرعكعذابي
فاسكبي النار في دمي واريقي
نارك المشتهاة اندى على القلب واحنى
من الفؤاد الشفيق
فخذي الجسم حفنة من رماد
وخذي الروح شعلة من حريق
جن قلبي فما يرى دمه القاني
على خنجر القضاء الرقيق

ان هذا المشهد يمتلك كل خصائص النهاية الجيدة لهيكل هرمي ، فبعد الحركة العنيفة التي دار الشاعر خلالها بنا في رحاب القرون ومجاهل العالم ، وبعد مشهد العاصفة الجنونية وهي تزار وتلطم النوافذ وتتدفق سيولها محطمة مدمرة جارفة ، بعد تلك الحركة وهذه الضجة ، يهدأ كل شيء فجأة ، ويطلع الضحى .. وفي الضوء يبرز المشهد الاليم فنرى الشاعر مطرقا ، مختلجا ، مصعوقا ، واجما ، صامتا ، وبين يديه بقايا تمثاله المحطم . وتتلاشى القصيدة شيئا فشيئا حتى تخبو في اخر تأوهات الفنان وهو يتوسل الى الشمس ان تسكب نارها في دمه دونما رأفة ولا شفقة .

هذا التلاشي والوجوم والصمت هو عنصر السكون في خاتمة هذه القصيدة الحركية الفذة ذات الهيكل الهرمي المحكم .

ولا بد لنا قبل ان ننتهي من دراسة « الهيكل » في هذه القصيدة ان تشير الى اسلوب لفظي استعمله الشاعر في ربط القصيدة وشدها الى بعضها داخل اطار . ذلك ان القصيدة تقع في قسمين رئيسيين ، ينتهي اولهما بهذا البيت :

ضاع عمري وما بلغت طريقي
وشكا القلب من عذاب وضيق

وما بعده هو القسم الثاني . ولو دققنا النظر لوجدنا ان الشاعر قد استعمل في القسم الاول لفظتين كررهما في القسم الثاني ، وهما « الليل » و « الضحى » . وقد كان هذا التكرار لفرض المقارنة بين حالتين: ففي القسم الاول كان الليل هو الوقت الذي يلتقي فيه الشاعر بتمثاله ، منتصرا ، حاملا اليه غرائب البر والبحر . وكان الضحى مغلوبا فالشاعر « يقتحم » الضحى . اما في القسم الثاني فقد انعكست الحالة انعكاسا مؤلما فما يكاد الليل يهبط حتى تزأر العاصفة وتلطم النوافذ وتحطم التمثال ونسمع الشاعر مدحورا امام الليل ينادي صارخا :

ليلتي ليلتي ... الخ
فاطربي واشربي صبابة كأس
خمرها سال من صميم عروقي

اما « الضحى » فهو هذه المرة يمر على انسان محطم انقطعت علاقته بذلك المقتحم القديم الغلاب بزهوه وشبابه وانتصاره . وهكذا استعان الشاعر بالليل والضحى في خلق هذا التضاد الفني الذي يسر المقارنة وكثف جو القصيدة واحكم بناءها .

وقد جاءت في القصيدة صور اخرى من المقارنة غير المباشرة ، فالشاعر في القسم الاول قد سمى نفسه « خالقا » اما في القسم الثاني فهو ليس الا «آدميا» . وقد ساعد ذلك وغيره في تكثيف الجو النفسي لهذه القصيدة الرائعة .

— ٣ —

الهيكل الذهني

رأينا ان هيكل القصيدة ليس الا الاسلوب الذي يدخل به الشاعر الحركة في قصيدته فعندما كان الهيكل مسطحا والارتكاز ساكنا عوض الشاعر بالعواطف والصور عن هذا السكون . وعندما كان الهيكل هرميا والارتكاز متحركا لم يحتج الشاعر الى اي تعويض . ونحن الان بازاء النوع الثالث وهو الذي سنسميه بالاطار الذهني . ونحن نعزله من النوعين الاخرين لانه يقدم عنصر الحركة على اسلوب فكري فبدلا من ان يستغرق التحرك زمانا كما في قصيدة التمثال نجد الحركة لا تستغرق اي زمن لانها حركة في الذهن يقصد بها بناء هيكل فكري لا وصف حدث يستغرق زمانا . واكثر ما ينجح هذا الهيكل في القصائد التي تحتوي

على فكرة يناقشها الشاعر بالامثلة المتلاحقة . وهذا نوع من الشعر يكثر في شعر شعراء المهجر جبران ونعيمه وابو ماضي.

ونموذج هذا الهيكل قصيدة « العنقاء » (٨) لايليا ابو ماضي وقد رمز الشاعر بالعنقاء الى السعادة ـ كما يلوح ـ ومن ثم بقي يسأل عنها ويبحث لعله يعثر عليها. التمسها اولا في الطبيعة، ثم في القصور، ثم في الزهد، ثم في الاحلام ولكنه لم يصادفها . وبعد فوات الاوان ادرك أنها كانت معه طيلة الوقت دون ان يدري . وتتجلى الحركة الذهنية في الانتقال من الطبيعة الى القصور الى الزهد . ذلك ان هذه ليست حركة في الزمن ، ولا هي حركة في المكان . وانما قصد الشاعر ان يوازي بين مختلف منابع السعادة موازنة ذهنية فيمر بكل منها ويستعرض الامكانيات لينتهي الى ان السعادة انما تنبع من نفس الانسان لا من الخارج ، وهكذا نرى ان التتابع الزمني ليس مقصودا هنا ، والدليل اننا نستطيع ان نقدم البحث في الاحلام على البحث في القصور او الصوامع دون ان تضطرب القصيدة او يتغير مدلولها العام . وهذا ما لا يمكن ان نصنعه في قصيدة (التمثال) حيث كان الالحاح على التسلسل الزماني جزءا ضروريا من كيان القصيدة ومدلولها . ولذلك نميز بين الهيكلين هذا التمييز التام : فالهيكل الهرمي يدخل الزمن في كيان القصيدة ، بينما لايحتاج الهيكل الذهني الى ان يحيى في زمان .

ومع ذلك فالهيكل الذهني ليس ساكنا وانما هو هيكل حركي ، ينتقل فيه الذهن من فكرة الى فكرة خارج حدود الزمن ، لنأخذ مثلا قصيدة « انت وانا » لامجد الطرابلسي وهي نموذج جيد للهيكل الذهني . يقول الشاعر :

اما رأيت الليلة الحالكة
تجلو دجاها البرقة الساطعة
والطفلة المشرقة الضاحكة
تحزنها لعبتها الضائعة
فانني الليلة يا برقتي
وانني الطفلة يا لعبتي
يا فرحتي انت ويا دمعتي
ان تجدي الناسك في ديره
تهزه نغمة ارغنه
والفاجر العربيد في سكره
ترعشه النظرة من دنه
فانني الناسك يا نغمتي
وانني السكران ياخمرتي
يا سقري انت ويا جنتي
اما رأيت الشاعر السادرا
يقدس الحسن على سبحته
والاهوج المضطرم الثائرا
تهيج الاجساد من نهمته
فانني الشاعر يا سبحتي
وانني الاهوج يا نهمتي
يا جسدي انت ويا فكرتي
ان تجدي المبتهل المؤمنا
يصبو الى الحورية الطاهره
والماجن المستهتر الارعنا
يستعذب السم من العاهره
فانني المبتهل المؤمن
وانني المستهتر الارعن
دليلتي انت وحوريتي

الفكرة الاساسية في هذه القصيدة ان الشاعر يرى في حبيبته الحياة كلها على اختلاف احاسيسها وتقلب أهوائها وقد عبر الشاعر عن هذه الفكرة بان ادخل حركة ذهنية في القصيدة فراح ينقل ذهن القارىء بين المظاهر المتعددة للفكرة دون ان يحتاج الى استعمال الزمن . فقال في المقطوعة الاولى ان احساسه تجاه هذه الفتاة يتضمن المتعاكسين من العواطف الفرح والحزن . وفي المقطوعة الثانية تحدث عن عنصر « الخير والشر » في هذا الحب . وفي المقطوعة الثالثة ركز الفكرة حول الجسد والجمال الفكري . وكانت المقطوعة الاخيرة شبه ختام اذ قال للحبيبة انها في الوقت نفسه « دليلته » (٩) وحوريته فهي تجمع في ذاتها الشر والخير معا .

ان الهيكل هنا غير هرمي ، فمن الممكن ان ننقل مقطوعة مكان اخرى دون ان تمس القصيدة وهذا لان الحركة كانت ذهنية خارجية ، ولم يتدخل فيها الزمن لتكون هناك عقدة ذات سياق تسلسلي يمنع من التقديم والتأخير .

والخاتمة في الهيكل الذهني تستدعي شيئا من البروز والجهورية فقلما تتلاشى هذه الهياكل في سكون ، لخلوها من عنصر الزمن . ولكن جهورية الختام في الهيكل الذهني نوع خاص يختلف عن جهوريته في الهيكل المسطح . فبينما يستطيع الشاعر هناك ان يختم القصيدة باية عبارة قاطعة حادة قوية المعنى ، تجده في الهيكل الذهني يحتاج الى ان يختمها بحكم عام ينهي المشكلة الفكرية التي اثارها ، وذلك باحداث موازنة بين نقط الحركة الذهنية كلها . وهكذا وجدنا ايليا ابو ماضي ، بعد البحث عن عنقائه في الطبيعة والقصور والصوامع والاحلام ، يختتم القصيدة بموازنة عامة يخبر فيها القارىء ان السعادة تنبع من نفس الانسان لا مما حوله . كما اختتم امجد الطرابلسي قصيدة « انت وانا » بان وازن بين الامثلة كلها منتهيا الى الحكم الاعم وهو ان الحبيبة تمثل له الخير والشر معا . ومن دون هذه الموازنة تبقى قصائد هذا النوع من الهيكل ناقصة بحيث تترك في نفس القارىء احساسا بما يسمى في علم النفس بالفعالية الناقصة .

بيروت — نازك الملائكة

(٨) ديوان « الجداول » لايليا ابو ماضي .

(٩) يبدو من السياق ان الاشارة هنا الى قصة « شمشون » .


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اتجاه الشاعر وقدرته الفنية والتعبيرية . ومهما يكن فلا بد لكل هيكل جيد من أن يمتلك أربع صفات عامة هي التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل .(١)

اما (التماسك) فنقصد به ان تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة ، فلا يتناول الشاعر لقطة في الاطار ويفصلها تفصيلا يجعل اللقطة التالية تبدو ضئيلة القيمة او خارجة عن نطاق الاطار . ومثال هذا الخروج على التماسك قصيدة عنوانها « حفار القبور »(٢) لبدر شاكر السياب تقع في اربعة مشاهد واضحة كان ينبغي ان ينال كل منها من عناية الشاعر ما يساوي عنايته بغيرها ، ولكن الشعر ، لسبب ما ، تلكأ طويلا في المشهد الاول وحلل نفسية الحفار في بطء شديد . ثم تقدم في عجلة الى المشاهد الثلاثة الباقية فاجهز عليها في غير عناية ذلك مع ان القصيدة لم تبلغ قمتها العاطفية ــ ومن ثم قمتها الدراماتيكية ــ الا في المشهد الرابع . وهذا كله قد اخل بتماسك الهيكل وضعضعه فتفكك واساء الى هذه القصيدة التي تمتاز بما فيها من صور جميلة وانفعالات وحركة ملموسة يحسها القارىء عبر المشاهد المتلاحقة .

وثاني صفات الهيكل الجيد (الصلابة) ونقصد بها ان يكون هيكل القصيدة العام متميزا عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري وتكبر قيمة هذه الصفة في قصائد الهيكل الهرمي الذي سندرسه فيما بعد . ان الصور والتشبيهات والاحاسيس ينبغي ان تكون تفاصيل سياقية عارضة يحرص الشاعر على كبح جماحها بحيث لا تضيع فيها حدود الخط الاساسي في الهيكل . ويتضمن هذا ان الصور والعواطف ينبغي الا تزيد عما يحتاج اليه الهيكل ، فقد ثبت في حالات عديدة ان هذه الزيادة المعرقلة تفقد القصيدة كثيرا من قيمتها الجمالية . ومن نماذج الاطار الرخو الذي لا يملك مزية الصلابة قصيدة محمود حسن اسماعيل (أنتظار) (٣) التي ضاع اطارها العام في كثير من الصور الجميلة والتفاصيل وقد تصيدها الشاعر تصيدا ناسيا الخطة العامة لقصيدته حتى طغت على الهيكل وطمست معالمه :

اما (الكفاءة) فنعني بها ان يحتوي الهيكل على كل ما يحتاج اليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن في داخلها تفاصيلها الضرورية جميعا دون ان يحتاج قارئها الى معلومات خارجية تساعده على الفهم . ويتضمن هذا معنيين :

(اولهما) ان لغة القصيدة تكون عنصرا اساسيا في كفاءة الهيكل ، فهي اداته الوحيدة ، ولذلك ينبغي ان تحتوي على كل ما تحتاج اليه لكي تكون مفهومة ، وهذا هو السبب في نفورنا اليوم من استعمال الالفاظ القاموسية غير المألوفة في لغة العصر . ذلك ان هذا يحتفظ بجزء من معنى القصيدة في خارجها ، في القاموس . وهذا ، في صميمه يتعارض مع التعبير ومع لحظة الابداع لدى الشاعر .

و(ثانيهما) ان التفاصيل ــ ونعني بها التشبيهات والاستعارات والصور ــ التي يستعملها الشاعر في القصيدة ينبغي ان تكون واضحة في حدود القصيدة ، لا ان تكون قيمتها ذاتية بحيث تأتي اهميتها من مجرد تعلق ذكريات الشاعر الشخصية بها، وانما ينبغي ان يعتمد المعنى الكامل للقصيدة على القصيدة نفسها ، لا على شيء في نفس الشاعر . ولعل معترضا ان يحتج علينا ان نستبعد عن سياق القصيدة كل ما له قيمة ذاتية عند الشاعر . وجوابنا على ذلك اننا لا نمانع في ان يدخل الشاعر ما يشاء من تفاصيله الشخصية الاثيرة لديه ، ولكن على ان يمنح هذه التفاصيل قيمة فنية تنبع من الهيكل نفسه. والقانون في هذا ان على الشاعر ان يحترس من الخلط بين ما له قيمة في القصيدة ، وما له قيمة في نفسه . فللقصيدة عالمها الخاص المنفصل عن عالم الشاعر . انها كيان حي ينعزل عن مبدعه منذ اللحظة الاولى التي يخط فيها على الورق . وذلك هو الذي يجعل الشاعر مضطرا الى ان يكف عن اعتبار تجاربه كافية في ذاتها لابداع قصائد فالشعر لا يعترف بأية قيم عاطفية او جمالية في خارجه ، ولا بد لمن يريد ان يتغنى بمكان يحبه او شخص يعزه ان يجعل هذا الشخص وذلك المكان حبيبا في داخل القصيدة نفسها بمختلف وسائل الفن المشروعة.

ولا بد لنا ان نشير هنا الى فشل تلك المحاولات التي يلجأ اليها بعض الشعراء حين يضيفون الى قصائدهم حواشي وشروحا عن تاريخ الاماكن التي يتغنون بها في قصيدة ما ، فليس ابعد عن روح الشعر من مثل هذا . وذلك ولا ريب يجعل اكداسا كثيرة من الشعر الوطني الذي يكتب اليوم عاطلا من القيمة الفنية ، لان الشاعر يعتمد فيه على المعرفة السابقة التي يملكها الجمهور المعاصر عن الاشخاص والاماكن والاحداث ، فلا تكون قصيدته الاهامشا او تعليقا على الاشياء ، دون ان تملك في ذاتها المستلزمات الكافية لقصيدة حول تلك الاشياء . واما حين ستتطور حياتنا وتصبح تلك الاحداث معلومات تاريخية لا يحتاج اليها جمهور عربي متأخر ، فان نقص تلك القصائد سيظهر وسيفقدها مكانتها الفنية . ولذلك ينبغي للشاعر ان يتطلع الى قصيدته وينسى الجمهور . فانما التعبير المكتمل ارضاء للحس الفني المتعطش في نفس الشاعر مهما كان الجمهور قانعا ومستعدا للمسامحة ومد يد المساعدة . والقصيدة التي تحوجنا الى أن نقرأ عنها حاشية او شرحا نثريا ليست قصيدة جيدة ، ولعلها ــ من وجهة نظر الفن ــ فشل يعترف به الشاعر نفسه حين يرضى ان يضع لقصيدته حواشي وهوامش .

واما (التعادل) الذي هو اخر صفات الهيكل الجيد ،

---

(١) اصطلاحات وضعتها انا . ولا بد من الوضع اذا نحن اردنا ان نبني اسسا ثابتة لنقد عربي حديث يرتكز الى انتاجنا وحياتنا الفكرية المعاصرة

(٢) (حفار القبور) قصيدة طويلة لبدر شاكر السياب .

(٣) ديوان (اين المفر) محمود حسن اسماعيل

فنقصد به حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية . وانما يحصل التعادل على اساس خاتمة القصيدة ، حيث يقوم توازن خفي ثابت بينهما وبين سياق القصيدة . فاذا كانت القصيدة تتناول موضوعا ساكنا كالنهر مثلا فتصفه كما يلوح للشاعر في لحظة معينة ،جاءت القصيدة تعاقب صور وانفعالات وافكار متتالية ذات قيمة متساوية . وفي هذه الحالة تكون خاتمة القصيدة اقوى من سائرها بحيث يقوم نوع من التعارض الخفي بين البيت الاخير وبقية الابيات . واما حين تتناول القصيدة حادثا (او امتدادا زمنيا ، في الواقع) فان الحركة تأتي من تعاقب الزمن الذي يستغرقه الحادث ويمر عبر القصيدة امامنا . وفي هذه الحالة تكون الخاتمة متميزة عن سائر القصيدة بان توقف هذه الحركة عند نقطة منطقية . وهي حالة يقوم فيها التعارض بين الحركة الزمنية في القصيدة والسكون في ختامها .

ومن الاساليب التي قد يختتم بها الشاعر قصيدته ما يقوم على اساس الايقاع والموسيقى كأن تكون القصيدة ذات مقطوعات متساوية الطول رباعية او اكثر ، فيجعل المقطوعة الاخيرة ذات طول مختلف . والقصر اكثر تأثيرا في هذه الحالة ومنه قصيدة جميلة لمحمود حسن اسماعيل عنوانها (فاتنتي مع النهر)(٤) ختم فيها قصيدته ببيتين ، بعد مقطوعات اطول بكثير ، فكانت خاتمة مؤثرة من اجل ما يقرأ للشعر من خواتم .

ولعل في وسعنا ان نستخلص قانونا عاما يشمل الحالات التي يستعملها الشاعر في اختتام قصيدته ومضمونه ان القصيدة تميل الى ان تنتهي اذا استطاع الشاعر ان يحدث تعارضا واضحا بين الخاتمة والسياق . فاذا كان السياق هادئا جعل الخاتمة جهورية مجلجلة ، واذا كان السياق متحركا مال بالخاتمة الى ان السكون وهكذا . واحسبنا لا نحتاج الى ان نقول ان الشاعر الحق ، كل شاعر ، يعرف هذا القانون بفطرته العنيفة فلا يحتاج الى ان يتعلمه او يفكر فيه وهو يكتب . وقد كتب الشعراء في العصور كلها قصائد ذات خواتم ناجحة ، دون ان يحتاجوا الى ان اجيء انا اليوم لاستخلص لهم هذه القاعدة . ولكن العالم مملوء بالنظامين ومحترفي الشعر وهؤلاء قلما يعرفون متى ينبغي ان يسكتوا . والمشاهد اليوم ان مئات من القصائد التي تنشرها الصحف ـ ومنها عدد غير قليل من قصائد «الاداب» ـ تنقصها لمسة الختام وهي تترك في النفس ارثا يشبه العطش . ذلك انها تثير في انفسنا توترا ثم تتركنا لمخالبه دون ان تزيله او تنهيه . والحقيقة ان قراءتنا للقصيدة ليست اقل من معاناة فعلية للتجربة التي مربها الشاعر ، فاذا لم يحسن ذلك الشاعر ان يختمها الختام الطبيعي كان يخوننا ويلعب بنا ولو دون ان يقصد . وهو في ذلك كمن يسير بنا خطوة خطوة في طريق صاعد المفروض انه يؤدي بنا الى غاية ، حتى اذا بلغنا نصف الطريق تركنا ونكص راجعا . ان القصيدة غير الكاملة اساءة الى القاريء وايلام لا يبرره شيء ، والشاعر ، بهذا المعنى ، مسؤول عن جماعة القراء الذين يلقون اليه قياد انفسهم يزرع فيها افكاره ومشاعره فاقل ما عليه ان يخرجهم من التوتر العاطفي الذي يوقعهم فيه . وبذلك تكتمل الفعالية التي يمر بها الشاعر والقاريء يدا بيد عبر القصيدة .

(٤) نشرت في مجلة الرسالة في حينها ولا اذكر انني رايتها في دواوينه المطبوعة

ثلاثة اصناف من الهياكل

لم تزل هناك ملاحظات عن الملامح العامة للهيكل ، غير انني اوثر ان يرد ذكرها عبر دراستنا التالية لاصناف الهيكل ، لكي نتحاشى التكرار . ولقد استخلصت من مراجعة مئات من القصائد العربية قديمها وحديثها ان هيكل القصيدة يكون على ثلاثة اصناف عامة لكل منها خصائص مميزة ثابتة . ولقد رأيت ان اطلق على هذه الاصناف اسماء تسهيلا لمهمة النقد الادبي والبلاغة فكانت كما يلي :

١ ـ الهيكل المسطح وهو الذي يخلو من الحركة والزمن

٢ ـ الهيكل الهرمي وهو الذي يستند الى الحركة والزمن .

٣ ـ الهيكل الذهني وهو الذي يشتمل على حركة لا تقترن بزمن . ولسوف يتضح سبب اختياري لهذه التسميات حين ندرس هذه الهياكل بالتفصيل .

ـ ١ ـ
الهيكل المسطح

ابسط تعريف لقصائد هذا الهيكل أنها تدور حول موضوعات ساكنة مجردة من الزمن ، وانما ينظر اليها الشاعر في لحظة معينة ويصف مظهرها الخارجي في تلك اللحظة وما يتركه من اثر في نفسه . مثال ذلك ان تدور القصيدة حول تمثال أو سفينة او بركة فلا تصف احداثا تعاقبت على هذه الموصوفات ولا تغييرات جدت عليها خلال زمن ما ، وانما ترسمها كما كانت في تلك اللحظة ، جامدة ، ثابتة في المكان . وفي وسعنا ان نقول ان نظرة الهيكل المسطح هي نظرة ذات ثلاثة ابعاد ، على حد تعبير الرياضيين ينقصها البعد الرابع الذي تنشأ عنه الحركة الزمنية .

على ان القصيدة التي تخلو من الحركة بشكلها الزمني ، لاتستطيع أن تستغني عن شكل اخر من أشكال الحركة يعوض لها ويبني كيانها . ومن ثم فان شاعر الهيكل المسطح يلجأ عادة الى اساليب اخرى يخلق بها الحركة فيسد الفراغ . وهو يصل الى ذلك التعويض باستعمال الصور والتشبيهات والعواطف وبذلك يمد الموضوع الساكن بلون ما من الوان الحركة . وهكذا نجد ان الشاعر ـ حين يجد بين يديه موضوعا جامدا مغلفا بلحظة واحدة من لحظات الزمن ـ يلجأ الى التفجر عاطفيا ويحيط موضوعه بشحنة مشاعر قوية تعطي القصيدة نوعا من الحبكة المعوضة . ومن

ـ التتمة على الصفحة ٥٨ ـ

مصر
المجلة
العدد رقم 66
1 يوليو 1962





لا فصل بين شخصيات الملحمة وشخصيات المأساة من حيث هي شخصيات ، فكثيرا ما أخذ مؤلفو المأساة أبطال مآسيهم عن الملاحم ، ولكن لا جدال في الفروق الفنية الفاصلة بين الموقف في الملحمة والموقف في المأساة ، بحيث تتغير السمات الفنية والانسانية للشخصيات المأسوية ، اذا انتقلت من الملاحم الى المأساة . ومرد ذلك الى طبيعة الجنس الأدبي الذي تعالج فيه هذه الشخصيات ، ودرجة رقيه الأدبي في سلم القيم الفنية . وقد درج مؤرخو الآداب على الا يعتدوا بالأدب الديني المحض ، أدب المعابد والكنائس ، وانما يتجاوزونه الى الأدب منذ عنايته بالانسان وشئونه من حيث هو انسان . ومن هذا الجانب كانت المأساة ارقى من الملحمة في تاريخ تطور الاجناس الادبية ، ذلك أن الملاحم كانت أول مظهر لخروج الآداب من المجال الديني الى المجال الانساني ، ثم مثلت المأساة المرحلة التالية في توغلها في الطابع الانساني . وفي الملاحم حلت عبادة الأبطال محل عبادة الآلهة ، فكانت اعمالهم مثار الاعجاب الذي يبلغ أحيانا درجة التقديس . وفي هذه الملاحم القديمة كانت نقائص الأبطال لا تؤثر في مصيرهم ، ولكنها مظاهر للضعف الانساني الذي لا ارتباط له بالحدث وتطوره (1) .

ولنأخذ مثلا اجاممنون ، فقد تحدث عنه هوميروس في الياذته بطلا وقائدا للحملة اليونانية على طروادة ، وشجاعا يدعو الى الاعجاب ، ونقائصه من الاعجاب بنفسه والتردد في الرأي ، وحب الذات مظاهر ضعف انسانية عامة لا تؤثر في مصيره ، ولا تذهب باعجابنا به ، فقد عاد من الحملة متوجا بالنصر والفخار .

ثم كان أجاممنون بطل مأساة تحمل اسمه ، للشاعر اليوناني : ايسخيلوس ، فتغيرت معالم شخصيته تغيرا جوهريا قرب به من الناس ، فصار مبعث الاشفاق والرحمة لا الاعجاب . فقد حلت به اللعنة استحقتها أسرته، وهي أسرة : «بيلوس»، ثم اخذ في المأساة يكفر عن اخطاء أخرى كذلك : فمنها انه أخطأ لدى الاغريق ، بقيادة حملة حربية ازهقت فيها أرواح كثير من الجند ، بسبب امرأة

---

(1) انظر : H.D. Kitto : Form and Meaning in Drama, London, 1959, p. 180-182.

طائشة هربت من زوجها ، ومن هذه الأخطاء انه ضحى بابنته افيجينيا ترضية للآلهة حتى تبحير الحملة ، ومنها كذلك أنه اهان زوجته حين قاد معه الى منزل الزوجية « كاساندرا » أسيرة من طروادة. وكانت زوجته كليتمنسترا هى اداة القصاص منه ، حين قتلته مستعينة بحبيبها « ايجستوس » الذى تعلقت به فى غيبة زوجها . وتبدأ المأساة بعد انتهاء حملة طروادة التى كانت موضوع ملحمة الالياذة لهوميروس ، وفى المأساة أصبحت الحملة ونتائجها مجال دراسة انسانية ، وصار البطل الملحمى دراميا فى أعماله ، وفى نتائجها المروعة ، بعد ان كان فى الملحمة مجال الاعجاب فى اعمال بطولته التى يفوق بها الناس . والنهاية فى المأساة مترتبة على أعمال البطل ، فى حين هى فى الملحمة لا تتصل مباشرة بالمسلك الخلقى كمالا ونقصا . فكل شىء طيب فى الملحمة ما دامت نهايته طيبة ، اما فى المأساة فالنهاية الفاجعة مترتبة على الأحداث التى يأتيها البطل ، بحيث تكون فى ذاتها مقنعة من الوجهة الانسانية ، يتشابه فيها البطل مع الناس أو مع علية القوم ، ويتعرض لما يتعرضون على أساس من المسئولية أو الاختيار . وليس الحدث فى المأساة خاصا بشخص ، ولكن له قوة التعميم ، او قوة القانون الطبيعى فى مسلك الانسان من حيث هو . فعلى الخطيئة العقاب ، سياسية كانت أم فردية ، كما يتراءى ذلك – على سبيل المثال – من مأساة اجا ممنون السابقة الذكر ، ومن مأساة « أورسطس » الذى قتل امه كليتمنسترا ، امراة اجا ممنون ، يقتص منها لقتلها أباه .

وما دمنا بصدد المأساة القديمة ، فلنرجع الى نقد ارسطو ، فانه لم يذكر الخوف والرحمة فى حديثه عن الملحمة ، فى حين قصرهما على المأساة . وليس معنى ذلك أن الملحمة لا تثير شعورا ، ولكنه شعور الاعجاب بالبطولة وتقديس الابطال . وينبغى أن يكون الشعور الذى تثيره الملحمة قيما ، مبنيا على البنية الفنية ، على حسب راى ارسطو ، ولهذا استصوب فى الملحمة وحدة الحدث وكماله ، وان كان قد قرر ان هذه الوحدة لم يتبعها سوى هوميروس فى ملحمتيه : الالياذة والأوديسيا ، ولم يتبعها على الوجه الأكمل . على أن نظرية أرسطو فى تولد المأساة من الملحمة ، تقتضى ان الملحمة فى أعلى درجاتها قد تثير شعورا قريبا من شعور الخوف وشعور الرحمة اللذين هما الاساس لنظرية التطهير فى المأساة، ولكن يبدو أن كمال الملحمة على هذا الوجه لم يتوافر لها الا نظريا فى دعوة أرسطو ، ولذا لم ينص أرسطو على اثارة شعور الخوف والرحمة فيها وانما خصهما بالمأساة فحسب (١) .

ولهذا الفرق الفنى بين الملحمة والمسرحية يرجع خلاف جوهرى بين ارسطو واستاذه افلاطون فى تفضيل كل من هذين الجنسين الادبيين على الآخر: فافلاطون يفضل الملحمة على المأساة ، لأن جمهور الملحمة افضل من جمهور المأساة ، ولأن الملحمة موضوعها بصفة عامة هم الأبطال الخيرون . ويعيب افلاطون على هوميروس أنه كان مصدر الشعراء فى المآسى التى عرضوا فيها نقائص الأبطال (٢) . ويبدو أن أرسطو كان يقصد الى الرد عليه فى الفصل الأخير من كتابه : فن الشعر . ومن المآخذ الجوهرية لأفلاطون على المأساة انها تعرض الخيرين ينتقلون من السعادة للشقاوة ،كما تعرض الشريرين سعداء . وفى هذا تظهر محاكاة الشعراء الرديئة فى نظر أفلاطون . ذلك أن العدالة المتوافرة للخيرين هى وحدها التى تجعل المرء سعيدا (٣) . ويرى أفلاطون أن شعراء المآسى يسيئون فى محاكاة الحقيقة حين يبينون انه من الممكن أن يصير الشرير سعيدا والخير شقيا . وعنده ، كما عند أستاذه سقراط ، أنه ..

« .. لا شىء من الشر يمكن أن يحدث للانسان الخير ، لا فى هذه الحياة ولا بعد الموت (٤) » .

وفى كل ذلك ينظر افلاطون الى المشاعر التى تثيرها المأساة نظرة تجريدية فى صلة هذه المشاعر بالعدل ، ونظرة ميتافيزيقية فى صلتها بالدين والخير والحياة الأخرى ، ونظراته هذه تكشف لنا فى مغزاها عن الفرق العام بين الموقف فى الملحمة والموقف فى المأساة .

ويخالف أرسطو أستاذه ، وكأنه يرد عليه بشرحه لطبيعة المشاعر التى تثيرها المأساة ، معتمدا على الحقائق النفسية ، والوظائف الفنية لعناصر الحكاية العضوية ، وللشخصيات التى تظهر فيها . ويقرر أرسطو أن بطل المأساة يجب أن يكون كريم الخلق ، ويمكن أن تكون الشخصيات الثانوية

---

(١) فيما عدا كتاب فن الشعر لارسطو ، ارجع الى :
Gerald F. Else : Aristotle's Poetics, the argument, Cambridge, 1957, p. 651-652.

(٢) أنظر الجمهورية لافلاطون ٣ ، ٣٩٧ ، ر ، ٢ ، ٣٧٧ ب

(٣) انظر افلاطون : الجمهورية ، ٢ ، ٣٧٧ هـ ، ٣ ، ٣٩٢ أ ـ ب ، والقوانين ف ٢ ، ٦٦٠ هـ ، ٦٦٢ ب .

(٤) انظر : *Plato : opology, 41, d.*

ذات خلق خسيس بشرط ان تدعو الضرورة الفنية الى ذلك (١) . وفى الفصل الثالث عشر من كتاب « فن الشعر » ينفذ أرسطو فى صميم المسألة التى نحن بسبيل بحثها ، وفيها الرد البليغ على أستاذه أفلاطون . وذلك أن ارسطو يقسم الشخصيات قسمين : خيرة وشريرة ، كما يقسم المصير نوعين : اما الى الشقاء واما الى السعادة . أما انتقال الخيرين الى السعادة فانه لا يمكن ان يخلق مأساة تثير رحمة أو خوفا . وقد يكون فيه ارضاء لعاطفة المحبة الانسانية ، أو العدل ، ولكنه فى ذاته غير مأسوى . ولهذا حذفه أرسطو ولم يذكره . بقى بعد ذلك الشخص الخير الذى ينتقل من السعادة الى الشقاوة ، والشرير الذى ينتقل الى السعادة او الى الشقاوة . ويرى ارسطو ان هذه الشخصيات جميعها لا تصلح فى المأساة المثلى ، ذلك أن المأساة غايتها اثارة شعور الخوف وشعور الرحمة . والخوف أساسه حصول الكوارث لمن يشبهوننا ، فاذا حدثت الكوارث لشرير فانها لاتثير فينا خوفا ، وكذلك الرحمة أساسها البائس غير المستحق للبؤس . يقول ارسطو :

« فمن البين اولا انه يجب الا يظهر فيها (فى المأساة) الاخيار منتقلين من السعادة الى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف ولا الرحمة ، بل يثير الاشمئزاز) ولا الاشرار منتقلين من الشقاوة الى السعادة (فهذا أبعد الامور عن طبيعة المأساة ، لانه لا يحقق أى شرط من الشروط المطلوبة : فلا يوقظ الشعور الانسانى ولا الرحمة ولا الخوف) ولا اللئيم العنصر يهوى من السعادة الى الشقاوة (فمثل هذا قد يثير عاطفة محبة الانسانية philanthropic ولكن لا يثير الرحمة ولا الخوف أبدا .. (٢) »

وعند ارسطو ان اثارة المأساة للشعور بالعدالة والخير ، كما فى انتقال الخير الى السعادة ، وكذلك ارضاء محبة الانسانية فى انتقال الشرير الى الشقاء كلاهما لا يخلق موقفا مأسويا . وأساس اثارة الشعور المأسوى انما هو فى تراسل المشاعر بين الجمهور وأشخاص المأساة ، وبذلك يثار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه ، والرحمة له ، لأنه يشبهنا . فجزاء هذا البائس غير عادل (أى لا خلقى) ولكن أثره فى نفس القارىء أو المشاهد خلقى ، عن طريق توحد الجمهور مع الشخصيات فى المشاعر ، فينتج عن ذلك حكم فكرى يصدر عن المشاعر التى تثيرها بنية الحكاية وشخصياتها فنيا . وهذا هو الجانب العقلى

(١) انظر فن الشعر لارسطو ، الفصل الخامس .

(٢) أرسطو : فن الشعر ، ف ، ١٣ ، ١٤٥٢ ب س – ١٤٥٣ أ س ٤ .

للمشاعر . فليس فى المأساة اضطراب للمشاعر ، او ترضية لها ، ولكن فيها اثارة من جانب عقلى ، به ينتج عن الجزاء اللاخلقى ، تطهير خلقى (١) .

واذا كان الأمر كذلك فيما يخص شخصيات المأساة ، فمن البطل المفضل فى المأساة المثلى عند ارسطو ؟ يقول أرسطو فى الفصل الثالث عشر من كتابه : فن الشعر :

« بقى اذن البطل الذى هو فى منزلة بين هاتين المنزلتين . وهذه حال من ليس فىالذروة من الفضل والعدل من جهة ، ولكنه من جهة اخرى يعانى تغير مصيره الى الشقاء لا للؤم فيه وخساسة ، بل لخطأ ارتكبه .. »

وهذا الخطأ ، أو ما يسمى باليونانية : هامارتيا ، اهم فارق بين بطل المأساة المثلى وبطل الملحمة فى الأدب القديم . وطالما أسهب الشراح فى معنى الهامارتيا التى يختص بها بطل المأساة دون الملهاة .

وبطل المأساة انسان من الناس يعانى اكثر من غيره ، ثم هو يشبهنا . فلا يعلو علينا كثيرا حتى يثير ما يصيبه من سوء تمردا وثورة وتقززا ، ولا يكون عاديا جدا حتى لا نهتم بتقديمه الينا ، بل يفهم من كلام أرسطو فى غير موضع أن بطل المأساة يكون اقرب الى الأعلى منه الى الشخص المتوسط ، فهو يقول فى فن الشعر (١٤٥٣ أ س ١٠) :

« ويكون ممن ذهب سمعه فى الناس وترادفت عليه النعم »

ولكنه لا يعتد بهذا قاعدة فنية جامدة ، بل يؤكد دائما مشابهة البطل المأسوى لنا . ولهذا التوكيد صلة بالخطأ الذى يذكره أرسطو مرة اخرى (الموضع نفسه س ١٢ وما يليه) فيقول :

« ... وأن يكون ثمة تحول من السعادة الى الشقاوة ، لا من الشقاوة الى السعادة ، تحول لا ينشأ عن اللؤم والخساسة (فى طبع البطل) ، بل عن **خطأ شديد** يرتكبه بطل مثل الذى ذكرنا (أى شبيه بنا) او خير منه ، لا اسوأ » .

وينقسم النقاد العالميون فى فهم « الخطأ » المأسوى ، أو الهامارتيا الارسطية ، قسمين : فمنهم من يرى انها خطأ فكرى او خطأ فى الحكم على الفعل الذى يأتيه البطل ، وآخرون يرون أنها خطأ خلقى ، أو خطيئة ، أى ضعف أو نقيصة خلقية . ومما يزيد الأمر صعوبة ان كلمة «هامارتيا» اليونانية تصدق على المعنيين كليهما .

ولتحديد المعنى الذى يريده أرسطو لا بد من الرجوع للقرينة ، وذلك ان ارسطو يذكر فى الفصل الذى ذكر فيه الخطأ أنه يقصد الى بيان خير المواقف التى على مؤلف المأساة أن يبحث عنها

(١) فى هذا يعارض ارسطو أفلاطون ، انظر :
Gerald F. Else, the argument, p. 367-375.
هذا. وليس موضوع بحثنا التطهير فى نظر ارسطو ، فذلك بحث طويل يبعد بنا عن موضوعنا .

(انظر اول الفصل الثالث عشر من كتابه « فـن الشعر ») . فلا بد أن يكون الخطأ (الهامارتيا) عنصرا وظيفيا فى المأساة ،والا فما ذكره بمناسبة الموقف . وهو يقصد الموقف فى الحكاية المعقدة ، وهى خير الحكايات فى المأساة المثلى ، اى الحكاية المشتملة على التعرف والتحول . واجـود انواع التعرف هو المقترن بالتحول ، وهو يقتضى الوقوف على خطأ سابق متعلق بشخصية البطل .

وفى الفصـــول الثـــلاثة الأولى من كتاب : « اخلاق نيقوماكوس » (١) ، يقسم ارسطو الأعمال الى غير ارادية وارادية . وغير الارادية هى الأعمال التى يكره عليها صاحبها أو يأتيها عن جهل . وبعض الأعمال التى ترتكب عن جهل لا تبعث على النـدم بعد معرفة الخطأ . والأولى تسمية الأعمال الاخيرة بالاعمـــــال الـــلاارادية non-voluntary بدلا من تسميتها بالاعمال المضادة للارادية involuntary ومن هذا التفريق نفهم أن الندم والحزن تابعان ضروريان للأعمال المضادة للارادة ، بل لنا أن نقول ان الأعمال المرتكبة عن جهل حين لا تبعث على ندم ولا حـزن ليست فى حقيقة الأمر مسببة عن الجهل ، اذ انهـا كان لا بد أن ترتكب حتى مع المعرفة . كما يفـرق ارسطو ـ فى الموضع نفسه ـ بين الأعمال المرتكبة عن جهل ، والمرتكبة خلال الجهل ، ومثال الاخيرة ما يرتكب فى حال السكر أو شدة الغضب ، اذ من الواضح أن السبب فى ارتكابها هو السكر والغضب ، لا الجهل .

ثم يفرق ارسطو بعد ذلك بين الأعمال المرتكبة عن جهل بالمبادىء العامة والأعمـــال المرتكبة عن جهل بالمبادىء الخاصة . والأخيرة هى التى تهمنا بخاصة هنا ، اذ انها ـ كما يقول ارسطو ـ هى التى تستحق الرحمة والتســـامح . وهى التى تسمى بحق الأعمال المضادة للارادة . ويمثل لها ارسطو بجهل الشخص المرتكب بحقيقة ما يفعل ، لعدم معرفته ببعض التفاصيل ، كأن يريد المتسايف أن يمس جسم قرينه بسيفه ، فيقتـــله ، وكمن يرى فى امراته انهـــا خائنـــة له فيعاقبها قبـل أن يعرف براءتها ، وكمن لا يعرف حقيقة شخصية من ينازله ، فيسبب له فجيعة ، أو يحـــاول أن يسبها ، ثم يعرف حقيقـة شخصيته ... ومن الأمثلة التى يذكرها ارسطو فى « الأخلاق » مثال ميروب فى مسرحيـــة « كريسفونطيس » تأليف يوريبيدس (وهذه المأساة مفقودة لم تصل الينا) ، وكانت ميروب زوج كريسفونطيس الذى قتلـــه بولوفونطس ، كما قتل ولدين له منها ، ونجـــا الثالث بحيلة قامت بها ميروب ، واسمه «أيبوتوس» واكره بولوفونطس ميروب أن تكون زوجا له ، وهى بطلة المأساة ، فلما بلغ ولدهـــا ايبوتوس سن الرشد ، وعاد الى مسينا لينتقم لأبيه ، أخطـــأت والدته ميروب فى التعرف عليه ، فهمت بقتـــله ، ولكنها سرعان ما عرفته فرجعت عما همت به . والمثال الأخير يشير اليه ارسطو فى كتاب : « فـن الشعر » ، ويقرنه بمثال افيجينيا فى مسرحيـة : « افيجينيا فى بلاد الطوريين » ، ليوريبيدس أيضا ، وقد وصلت هذه المسرحية كاملة الينا ، وفيها ان افيجينيا تهم بقتل اخيها اورســـطس ، ثم تتعرف عليه فلا تقتله (١) . ومن ثم نفهم الصلة الواضحة بين كلام ارسطو فى « اخـلاق نيقوماكوس » وبين حديثه عن الخطأ فى المأساة على حسب كتاب « فن الشعر » . ويستنتج من كـــلامه فى الكتابين أن الخوف والرحمة يسايران ـ عند اجتماعهما على سواء ـ الأعمال المرتكبة عن جهـل بالتفاصيل ، لا عـن جهل بالمبادىء العامة . فالخطأ المسرحى جهل أو خطأ ببعض التفاصيل ، وهذا الجهـل أو الخطـأ متصـــل اشـــد اتصال بالتعـرف فى المأساة . وهذا يخص الحكاية المعقدة ذات التفرق والتحول ، وهى الحكاية الجيدة . اما الحكاية ذات الحدث البسيط فان الخطأ المسرحى يكون نقيصة خلقية وخطيئة ، ويثير الخوف اكثر مما يثـــير الرحمة . وذلك مثل شخصية « ميـــديا » فى مسرحية « ميديا » ليوريبيدس ، وتبدأ هـــذه المأساة من أحداثها مع زوجها ياسون Jason فى كورنته ، بعد أن كانت قد قتلت ـ وفاء لزوجها ـ عمه بلياس . وفى كورنته يدفع الطمع الزوج أن يغدر بها ، ليتزوج بنت كريون ، ملك كورنتـــه . وكان هجران زوجها ، وجحوده صنيعها ، وغدره بها ، فى بلد ليس لها فيه اهل ولا ملجأ ، ووقوعها فى عداوة ـ بحكم هذا الزواج ـ مع الملكوابنته، مما بعث فيها حب الانتقام على اشده . وكان الملك قد امر بعقابها وبعقاب ولديها . فحصلت ميدياعلىتأجيل نفيها يوما واحدا ، استطاعت فيه أن تقتل ولديها من زوجها ، انتقاما منه ، وانهما مقضى عليهمـــا بالموت على اية حال ، فخير أن يموتا بيديها ! ولكى

(١) Nicomachean Ethics, 1109 b. 35,1110 p. 18-27, 1111 p. 27-14.

(١) ارسطو : فن الشعر ، ١٤٥٤ أ س ٤ـ٦ .

تترك زوجهـــا دون عقب وفريســـة اليـأس ، بعد ان تسببت فى قتل خطيبته وابيها . وهـــذا النو عمن الآثام لا يستحسنه ارسطو . اذ ان ارسطو يفضل البطل غير الآثم ، مع أنه قد يرتكب أعمالا آثمة ، أو يهم بارتكابهـا . على أن ميديا ارتكبت آثامها مدفوعة بدواع قـوية . فهى من جهة اخرى مسكينة تستدر العطف ، لأنهـا وفت لزوجها ، وضحت فى سبيله بوطنهـا واهلهـا ، وها هو ذا يهجرها ، بل يعرضها لصنوف الشقـاء والعذاب . فآثامها خطايا من وجهة نظر ، ولكنهـا سبيل للخروج من مأزقها فى نظرها هى . ولذلك لم تدل خطاياها على لؤم وخساسة ، واستحقت أن تكون بطلة للمأساة ، على الرغم من آثامها التى تدخل فى مفهوم الهامارتيا بمعناها الآخر .

وفى ضوء ما سبق نستطيع أن نفهم ترتيب ارسطو للاخطاء التى يأتيها ابطال المأساة . ويسير ارسطو فى تقسيمه لها من الأدنى الى الأعلى منزلة. فأقلها حظا من الجودة أن يرتكب الابطال الفعل فيها :

« .. على نحو ما فعل القدماء من الشـعراء ، فيكون الاشخاص على علم ووعى ، كما فعل يوريبيدس حينما مثل ميديا وهى تقتل بنيها » .

وافضل من الحالة السابقة ان يرتكب بطل المأساة أمرا منكرا ، لكنه يرتكبه دون علم ، ثم يعرف وجه قرابته بمن ارتكب معه هـذا المنكر فيما بعد . والفعل فى هذه الحالة لا يسبب اشمئزازا ، لانه صادر عن جهل ببعض التفاصيل الخاصة بالقرابة ، أو بشخصية المجنى عليـه ، والتعرف بعد ذلك يسبب المفاجأة ، والجيد منـه ما يقترن بالحل . وذلك كما فى « اوديبوس الملك » لسفوكليس ، حين قتل أباه وتزوج امه . فخطأ أوديبوس هنا هو الجهل بحقيقة أبيه وأمه ، الى مزاجه الحاد الذى يسر له ارتكاب خطئه . وخير من الحالتين السابقتين ان « الشخص فى اللحظة التى يهم أن يرتكب ـ جهلا ـ فعـلا لا مرد له ، يعرف جهله قبل أن يرتكبه » ، فيحدث الخـوف والرحمة بلا عرض للفواجع . وتلك افضـل الحالات . ويمثل لها أرسطو بحالة افيجينيـا وميروب (١) ، وقدذكرناهما فيما سبق .

(١) كتاب : فن الشعر ، لارسطو ، ١٤٥٣ ب ، س ٢٧ ـ ١٤٥٤ أ س ٧ ـ ويذكر ارسطو حالة رابعة لا تهمنا فى بحثنا ، وهى حال الشخص الذى يعلم ويهم بتنفيذ فعلته ثم يمتنع ، كما فى حال هيمون حين هم بطعن أبيه أكريون فى مسرحيـة انتيجونه لسوفوكليس ، ولكنه يرتد عن ذلك ليطعن نفسـه بسيفه .

فالهامارتيا اذن لها معنيان: المعنى الاول هوالخطأ عن جهل وهو ما يفضله ارسطو فى الحكاية البسيطة (= ذا تالحل الواحد) ذات الحدثالمركب (أىالتى تشتمل على التحول والتعرف) ، والمعنى الآخـر للهامارتيا هو الخطيئـة والاثم ، فى الحكاية ذات الحدث البسيط الذى لا يشتمل على تحـول ولا تعرف ، وهى التى لا يستحسنها أرسطو ، ويذكر انها من عمل الشعراء الأقدمين . وليس غـرض أرسطو من اهتمامه بشرح الخطأ او الخطيئة هـو الجانب الخلقى ، بمعنى الخلق المألوف ، ولكـن الناحية الفنية ،والوظيفة العضوية للمأساة . ويريد ارسطو بذلك ان يفسر سقوط « البطل » الخـير ، أو الشبيه بالانسان العادى ، غير الخسيس وغير اللئيم . والربط بين الهـامارتيا والتعرف يشرح ما قاله أرسطو خاصا بهما . ونجافى الصـواب اذا نظرنا الى الهامارتيا على انها متصلة بالشخصية وخلقها فحسب ، فيكون التعرف وسيلة فنيـة مستقلة عنها . فالهامارتيا عند أرسطو جـزء جوهرى من الحكاية . ولم ينص ارسطو على انها جزء من الحكاية ذات الحدث المعقد ، ولعل ذلك لأنها قد تحدث قبل بدء المسرحية ، كما فى مسرحية اوديبوس ، اذ تبدأ المأساة بعد أن قتـل اوديبوس أباه وتزوج امه . وعلى اية حال لا بد من الاعتداد بها جزءا جوهريا من « الفكرة » . والفكرة بدورها جزء هام من أجزاء المأساة (١) .

والهامارتيا فى معنييها السابقين يتمثل فيهـا الضعف الانسانى فى بعض نواحيه ، ويرتبط هـذا الضعف بتطور الحكاية فى المأساة وبحلها . وفيهـا يبعد البطل المأسوى عن البطل الملحمى بعدا كبيرا من حيث وظيفته الفنية فى المأساة ، وموقفـه الدرامى المثير للرحمة والخوف ثم التطهير . وعلى ذلك يصلح بعض أبطال الملحمة لأن يكونوا أبطالا فى المأساة على أساس تغيـير موقفهم الى درامى ، وتفسير موقفهم فنيا بأعمالهم ، وكشف هـذه الأعمال عن الطابع الانسانى ، مع ارتبـاط نواحى الضعف بأجزاء المأساة الفنية ارتباطا وثيقا، اذ ليس الفرض الأخلاق من حيث هى أخلاق ، ولكن لأثرها فى احداث الاثر الدرامى . فكـل ما يكشف عن الضعف الانسانى دون ربط بالحـدث الجوهرى وتطوره فى المأساة يظل طابعه ملحميا لا وظيفيا . ومما يدخل فى نطاق هذا الطابع الملحمى قول جميلة

(1) *Gerald F. Else : the argument, p. 384-385.*

فى مسرحية الاستاذ عبد الرحمن الشرقاوى لزميلها فى الجهاد وحبيبها حاسر : يا ليتهم قبضوا على كل المدينة ما عداك » . فقد يكون فى هذا دلالة على ضعف انسانى ، ولكنه ضعف يهدم الموقف ، ولا يتصل بتطور الحدث فى شىء . ولهذا يظل ملحمى الطابع .

واذا كان بعض أبطال الملاحم يصلح لأن يكون بطلا دراميا بعد تغير معالم شخصيته الملحمية كما قلنا ومثلنا ، فان الموقف المأسوى يظل مخالفا كل المخالفة للموقف الملحمى من النواحى الفنية . فالموقف فى المأساة يغوص فى الحياة الانسانية ، وهو مفسر تفسيرا انسانيا ، ولا مجال فيه لعبادة البطولة ، بل مبناه على نتائج النقائص التى تعرض للبطل لضعفه الانسانى . وهذا الضعف له وظيفة فنية مقنعة محددة ، عن طريق العضوية الفنية الخاضعة للمحاكاة التى بها يكون عرض هذا الانسانى اللاخلقى amoral وسيلة لتقوية الخلق وتنمية المشاعر الكريمة ، وذلك باثارة شعور الخوف والرحمة اثارة فنية ، فيها متعة فنية خالية من الايلام والضرر ، وهى سبيل التطهير (١) العضوى الذى هو طريق التطهير الخلقى .

وفى العصر الكلاسيكى ظهر تأثير نقد أرسطو واضحا عميقا فى المأساة . وعلى الرغم من أن شعراء المآسى اتبعوا فى جملتهم قواعد أرسطو التى لخصنا جوهرها وشرحناه فيما يخص المسألة التى نعالجها ، فقد حدثت فيها مع ذلك تغيرات عامة كثيرة بعدت بها عن المأساة اليونانية ، ولكن ظلت الفروق الأساسية بين المأساة والملحمة واضحة فيها . ولا يصح أن نغفل هنا فرقين من الفروق لهما صلة وثيقة ببطل المأساة:

رأى كثير من الشراح الايطاليين لأرسطو أن الحالات التى ذكرها المعلم الأول لبطل المأساة ليست سوى أمثلة لحالات مثالية لا استقصاء فيها . وتبعهم « كورنى » من الكلاسيكيين الفرنسيين . فرأى أنه يمكن عرض بطل خير لا شر لديه ، يتعرض لاضطهاد ظالم استبدادى ، على شرط أن يثير من الرحمة له أكثر مما يثير من الغضب والاشمئزاز ممن أضطهدوه (٢) وضرب « كورنى » مثلا بمسرحيته هو : «بوليوكت» وذلك أن بوليوكت — من علية الأرمنيين فى أوائل العهد المسيحى — يتزوج بولين ابنة حاكم أرمينيا ، عن حب منه لها ، ولكنها تزوجته هى بحكم الواجب، بعد أن رفض أبوها فيليكس زواجها من سيفير الذى تحبه لفقره . ويعتنق بوليكت المسيحية خفية ، يهديه اليها صديقه نيارك . ويحطم الأصنام فى المعبد فى حفل دينى . ويكل عقابه الى الحاكم ، والد زوجته . وكانت بولين تظن أن حبيبها سيفير قد مات ، فى حملة حربية ، واذا به يعود الى أرمينيا رسولا من الامبراطور ومقربا منه . ويصر حاكم ارمينيا على تعذيب بوليوكت حتى الموت اذا لم يعتذر عما فعل . ولا يضعف بوليوكت على رؤية صديقه نيارك يموت تعذيبا وصبرا لمشاركته له فى تحطيم الأصنام ، ويعتزم هو الموت شهيدا . وتقابل الزوجة حبيبها وتفضى اليه انها الآن أسيرة واجب الزوجية بعد اخفاق حبهما ، وتسأل حبيبها أن يتوسط لنجاة زوجها . ويبدو نبيلا اذ يعدها بالتوسط ، ولكن لا تجدى وساطته ، اذ يموت زوجها صبرا على يد والدها . ولكن هذا الحاكم لم يقتل صهره عن عقيدة بل قتله استخذاء وتزلفا للامبراطور . وتبلغ دهشته ذروتها حين يرى ابنته تعتنق المسيحية لتتبع زوجها الشهيد ، ويرى أن ما اقترف فى حق زوجها لم يأت بثمرة له ، فيعتنق المسيحية بدوره . وتنتهى المأساة بأن يعد سيفير أن يتوسط لدى الامبراطور كى لا يقسو على المسيحيين الآخرين فى المستقبل . فالقديس بوليوكت هنا هو بطل المأساة فى نظر « كورنى » . وقد أثار اضطهاده من الشفقة به أكثر مما أثار من البغض والثورة على مضطهديه . لأن هذا الاضطهاد نفسه صورة من صور الضعف الانسانى. وهذا موقف جديد فى المأساة لم ينص عليه أرسطو . ولكن يبعده من الملحمة أن مصير البطل مترتب على فعله ومسوغ به . وأن الشخصيات جميعا صورة للضعف الانسانى البالغ المدى . . على أن النقاد الكلاسيكيين طالما هاجموا هذه المسرحية ، ونقدوها من وجوه كثيرة يطول بنا شرحها ، على الرغم من نجاحها لدى الجمهور لعصر « كورنى » . وقد اعتد أكثر النقاد الكلاسيكيين بأن بوليوكت ليس هو بطل المأساة كما يظن مؤلفها كورنى . بل البطل بولين وسيفير . وأبرع تعليق على هذه المأساة تعليق فولتير

---

(١) نكرر أنه ليس غرضنا فى هذا المقال شرح نظرية التطهير ، لئلا يبعدنا الحديث فيها عن قصدنا .

(٢) *Corneille, 2e Discours sur la Tragédie, dans Œuvres Complètes, Paris 1888, 2, 561-566*

الذى يقربنا من نظرية أرسطو فيما سبق . يقول فولتير :

« الشهيد الذى لا يكون سوى شهيد مبجل كل التبجيل يحسن تصويره فى حياة القديسين ، ولكن لا يجود بحال شخصية من شخصيات المسرح . وبدون شخصية سيفير وشخصية بولين ، لم يكن لمأساة بوليوكت أن تنال أى نجاح »

ويلتحق بالحالة السابقة ما يراه كورنى ايضا — متأثرا بالشراح الايطاليين لأرسطو كذلك — من امكان عرض الشريرين ابطالا للمأساة ، لأن عقابهم الرادع المترتب على سرورهم يؤدى الى تطهير بعض النقائص الانسانية ، ويضرب « كورنى » مثلا لذلك مأساته الاخرى : « رود وجون اميرة البارثيين وفيها تشهر كليوباترا أميرة الشام حربا على زوجها ديمتريوس حين يعود من حربه مصطحبا الأميرة رودوجون بنت ملك البارثيين على عزم الزواج منها، وتنجح فى حربها ، فتقتل زوجها وتأخذ رودجون اسيرة. ويتم عقد معاهدة لها مع البارثيين أن تزوج رودوجون ابنا من ابنيها من ديمتريوس ، وهما انتيوكوس وسيلوكوس . وتحتفظ رودجون لنفسها بتعيين أسبق هذين التوءمين ميلادا كى يكون زوجا لرودجون ، ولكنها سرا تفضى الى كل من ولديها أنه سيكون وارث العرش اذا قتل رودوجون . ويرفض كلاهما لانهما يحبانها . وعلى الرغم من أن رودجون تحب انتيوكوس وحده ، فانها تعلن أنها ستتزوج من ينتقم لابيه منهما ، فيقتل امه . فينزل سيلوكوس عن الزواج . وحين تخفق الأم فى حمل ولديها على قتل رودجون ، تحاول أن تثير الغيرة فى قلب سيلوكوس بسبب فقده حب رودجون ، ولكن الحب الأخوى المتمكن من قلب سيلوكوس يجعلها تخفق كذلك فى هذه المحاولة . وبعد ذلك تبدأ كيلوباترا نفسها بمشروعها لتنال غايتها ، فتقتل ابنها سيلوكوس ، وتدس السم فى الكأسين اللتين سيتناولهما انيتوكوس ورودجون فى حفل زواجهما ، ولكن الريبة حول مقتل سيلوكوس تحمل رودجون على تحذير انتيوكوس من شرب الكأس المسمومة ، وترى كيلوباترا ان حيلتها ستعرف ، فتتناول هى الكأس لتموت وهى تقدم تهنئتها للزوجين قبل سقوطها ميتة بالسم الذى كانت تريد للزوجين احتساءه . ولكن لا ينبغى أن ننسى تعليق «كورنى» على هذه المأساة بأن مثل هذه الجرائم ليست فيها خساسة ولا اسفاف الادنياء ، وتدفع اليها الأطماع الكبيرة التى لا تتاح لسواد الناس ، ثم يعقبها الاعتراف بالخطأ (١) . وهذا فى نظرنا ما يقرب نوع جرائم كيلوباترا من نوع جرائم ميديا ، وقد ذكرنا فيها راى أرسطو فيما سبق .

والفرق الجوهرى الآخر بين شخصية البطل فى المأساة الكلاسيكية والمأساة فى الآداب القديمة ، أن الكلاسيكيين بعامة ، حتى راسين — وهو مثال الكلاسيكى المحافظ — يفضلون الأفعال التى يأتيها البطل عن وعى . وهذا الوعى هو محور التحليل النفسى فى الصراع الكلاسيكى ، وهو صراع تنفرد به المأساة الكلاسيكية . وفى ذلك كانت المأساة الكلاسيكية مأساة ارادية ، يعمق فيها البعد النفسى . فهؤلاء لا يهتمون فنيا بحالتى أوديبوس او افيجينيا اللتين فضلهما ارسطو فيما سبق . وفى ذلك مخالفة أساسية لنقد أرسطو ونظرياته(٢) ونكتفى بالاشارة الى شخصية السيد فى مسرحية : « السيد » لكورنى ، ومثال « فيدر » فى مسرحية « فيدر » لراسين .

ومنذ أواخر العصر الكلاسيكى — أواخر القرن الثامن عشر — تعرض مفهوم المأساة لتغيرات كثيرة، فنشأت الملهاة الجادة ، أو الملهاة الدامعة ، والمأساة اللاهية ، لتأتى بعد ذلك « الدراما » الرومانتيكية . وكان ذلك ايذانا بموت المأساة القديمة موتا تاما . وأول مظهر لموت المأساة الانصراف عن البطل التقليدى للمأساة ، كما كان فى الادب القديم والادب الكلاسيكى . فلم يعد هذا البطل من الطبقة الارستقراطية ، طبقة الملوك والنبلاء وعلية القوم ، أو على حد تعبير أرسطو ، كان هذا البطل « ممن ذهب سمعهم فى الناس وترادفت عليهم النعم » ، بل صار البطل من صميم الطبقة البرجوازية أو الدنيا من الشعب . وذابت المأساة فى الملهاة لخلق « الدراما الحديثة » ، وانصرف الكتاب والشعراء الى تصوير الأخلاق والعادات الاجتماعية ، لتظهر دواعى الألم بصراع الفرد مع معوقات المجتمع . ولا بأس ان يظهر البطل شريرا فى ظاهر أعماله ، لكن العبء فى شره ملقى على عاتق المجتمع ونظمه . وفى هذه المسرحيات تتوالى الابتسامات والضحكات والدموع ، لتحاكى الحياة التى لا يمكن أن تكون حزنا محضا أو سرورا محضا ، على نحو ما شرح

(١) انظر مرجع كورنى السابق .

(٢) انظر مرجع كورنى السابق ، وكذا
Lanson : Corneille p. 70

وكذا :

R. Bray : La Formation de la Doctrine classique en France, p. 317-18.

فكتور هوجو فى مقدمة مسرحيته : « كرمويل » ، ثائرا على فصل الأجناس الأدبية ما بين مأساة وملهاة . كما كانت حال المسرحيات من قبل فى الأدب القديم . ولكن البطل الرومانتيكى ظل حالما غريبا فى عالمه ، يثير ما يصيبه من فواجع شفقتنا عليه ورحمتنا به ، ولكنه يترك العنان لاحلامه فى مشروعاته وفى سبله لتحقيقها ، ويكون نصيبه الاخفاق .

وقد ولدت المسرحية الحديثة التى تغوص فى اعمق نواحى الحياة بميلاد الواقعية والطبيعية فى أواخر القرن التاسع عشر . وتفترق الطبيعية التى دعا اليها زولا عن الواقعية بأنها نقل قطاع من أدنى درجات الحياة فى المجتمع موجه توجيها حتميا بقوانين العلم وتأثير البيئة ، فى حين لا تعبأ واقعية بلزاك وتشيخوف بهذه القوانين العلمية من الوراثة والبيئة ، ولكن حين دعا زولا — الى أن المسرحية اما أن تسير على منهج واقعى يعم آداب أوربا ، فتبعد عن المبالغات والكذب ، واما ان تموت — كانت دعوته ايذانا بميلاد المسرح الواقعى الحديث. فأصبحت الواقعية فى سمة من سماتها هى طابع المسرحيات العالمية . وهى تصوير للوعى الحديث بعد ان تقدم الانسان فى وقوفه على معالم الحياة ، وتطلع عن طريق العلم الى السيطرة عليها . وقد اكتسبت الواقعية الوانا كثيرة : فمن واقعية نفسية ، غنائية كما هى عند فاجنر ، الى واقعية رمزية فى مسرحيات ابسن ، الى واقعية اشتراكية فى تصوير الوعى الجماعى ، وأثره فى الفرد ، كما هى الحال فى الواقعية الاشتراكية ومن نحوا منحاها الى واقعية تبنى مشروعات الفرد على وعيه الذاتى بموقفه من المجتمع ، كالواقعية الغربية والوجودية خاصة .. فالطابع العام للمسرحيات الحديثة هو الطابع الواقعى فى صورة من صور الواقعية (1) . ولو آثرنا التعميم لضيق المجال ، أمكننا أن نقول ان المسرحيات الحديثة فى جملتها يصدق عليها جميعا تعريف هيجل فى الجزء الثالث من دروسه فى « علم الجمال » المسرحية :

« .. جنس أدبى وسط مترجح ، ينفذ فيه المرء الى تفاصيل وتعقيدات للحياة الباطنة ، تتصل فى الوقت نفسه بصورة أكثر دقة للملابسات الخارجية » .

وحين نهضت دور الخيالة فى وسائلها الفنية فى عرض الصور وفن الاخراج السينمائى ، أفاد المسرح الحديث منها ، وغنى بها . فوجدت مسرحيات ليست خليطا من المأساة القديمة والملهاة فحسب ، ولكنها كذلك مزيج من المسرح الغنائى فى جوقا تموسيقية ، منوعة الصور والمناظر على نحو ما فى دور الخيالة .

واهم ما يعنينا ذكره هنا ، من تغيرات فى المسرحية ، أن الاهمية انتقلت من البطل الى الموقف . فلم يعد هم المؤلف وصف ابطال أو تحليل شخصيات من الناحية النفسية ، ولكن همه الأول بيان جوانب الموقف المختلفة من خلال الشخصيات ، فى طابعه الواقعى الذى يحمل على التفكير الواعى أكثر مما يحمل على اثارة الشعور . وقد يبدو لأول وهلة أن الأجناس الادبية عادت الى الاختلاط بعضها ببعض فى المسرحية الحديثة ، كما كانت فى بادىء أمرها قبل ان تنفصل المأساة عن الملحمة ، والملحمة عن الشعر الغنائى ، على نحو ما شرح ارسطو ، مبينا كيف انفصلت هذه الأجناس فى القديم بعضها عن بعض لتشب ويكمل وجودها ، ولكن الوقوف عند هذا الظاهر تزييف لحقيقة الادراك الحديث ، فعلى الرغم من وجود الغناء الذى يشبه فى المسرحية الحديثة نظام الجوقة فى المأساة القديمة ، وعلى الرغم من الاستعانة بالموسيقا فى بعض المسرحيات الحديثة ، وتعدد مناظرها على نحو ما فى مناظر دور الخيالة ، ما زال الموقف فى المسرحيات الحديثة دراميا بالغ القوة فى دراميته ، أبعد ما يكون عن المواقف الملحمية والمأسوية كما كانت مفهومة فى القديم . فالانسان فى المواقف المسرحية الحديثة ضحية لعالم بغيض يراد تغييره عن وعى ، أو متمرد ميتافيزيقى ، ولكى يمثل دوره فى مأساة وجوده ، يكفى أن يكون انسانا ، لا بطلا فى معنى البطولة اللغوى . فالحياة الانسانية فى ذاتها واقع مأسوى. و فى ذلك كله تكون المواقف الملحمية والأسوية القديمة على طرفى نقيض مع الواقعية الحديثة . والموقف فى المسرحيات الحديثة حيوى من حيث الكشف عن ازمة فكر اجتماعية ، وهو بعيد عن الخطأ فى معناه الأرسطى المحصور فى نطاق الأقارب والاسرة ، كما أنه بعيد كل البعد عن البطولة الملحمية التى تقرب من التقدير للأفراد أو تصل حد عبادة الابطال . والحياة فى هذا الموقف ليست راكدة ، لا فى سطحها ، ولا فى أعماق مستويات الوعى . ولا بد من احلال الموقف فى صميم الواقع

---

(1) لا مجال لتفصيل ذلك فى مقالنا ، أنظر
Eric Bentely : The Playright as thinker, chap. I.

الحى ، وتخصيصه كل التخصيص لينتج أثره (١) . وقد يبدو هذا الصراع الجماعى فى الموقف المسرحى ليبين فيه الكاتب انحيازه الى جانب المجموع على حساب الفرد ، كما هى الحال لدى الواقعية الشرقية ، والمحافظين بعامة ، وقد يبدو فى انحياز الكاتب للفرد ضد نظم الجماعات ، وهو الاتجاه الغربى الغالب . وقد يبدو الصراع طبقيا فى سبيل اقرار العدالة الاجتماعية ، أو بين الواقع الحى المتطور والثابت المتحجر ، فى سبيل تنبيه الوعى الفردى والجماعى معا .

وأوغل الاتجاهات المسرحية الحديثة فى التجديد هو المسرح الملحمى الذى يمثله خير تمثيل برتولد بريخت الألمانى (١٨٩٨ — ١٩٥٦) ، ويعتمد مسرحه على المخرج اكثر مما يعتمد على الشخصيات الأدبية فى المسرحية . ويفيد من وسائل الاخراج السينمائية : ففى مسرحياته جدران تدور وسحب ذات الوان تصعد الى السماء او تهبط ، وفيه لوحات سينمائية . وليس للممثل شخصية ادبية، فهو يلعب دوره من الخارج ، دور الجوقة فى تقديم الأغانى ، والأحاديث الفردية أو الشخصيات الاخرى التى تتحاور .. وفى هذا الاطار المصطنع يبعد مسرحه عن المسرح الطبيعى . ولكنه يريد أن يكون واقعيا اكثر من زولا ، بكشفه عن مواقف التوتر فى العلاقات الاجتماعية ، وفى خلق صور ذات دلالة على العالم الخارجى ، لا عالم الذات . ويقصد بريخت من هذه الصور المسرحية أن تكون مقنعة بالفكر فى الموقف ، على نحو ما يقنع الدفاع امام القضاء . ويهدم بريخت الجدار الرابع الوهمى بين شخصيات المسرح والجمهور ، وشبيه به من هذه الناحية بيراندلو فى بعض مسرحياته . فكلاهما يشرك المتفرجين فى العمل الدرامى . ويهتم بريخت بوحدة الموضوع أو الموقف اكثر مما يهتم بوحدة الحكاية أو رسم الشخصيات . فقد تنقطع الحكاية بما يشبه الأحداث العارضة فى الملاحم ، وهذا وجه شبه ظاهر بين مسرحياته والملاحم ، ولكن المتأمل يجد أن هذه الاحداث ذات صلة وثيقة بالموقف المقصود . فمن خلال الاطار المصطنع ينكشف الواقع الاجتماعى الضارى المتوعد أشد ما يكون هولا وتوعدا . ومن هذا الجانب يبدو المسرح الملحمى أكثر واقعية من المسرح الطبيعى ، عن طريق التفكير ، لا عن طريق داعية الالم الارسطية . وفى الكشف عن كفاح الانسان الضائع المخذول فى مجتمع فاسد ضد مصيره البائس يكمن المعنى الملحمى الذى يقصده بريخت . وبطولة المرء ان يعيش هذا المصير . وهى بطولة تفترق جوهريا عن بطولة الملاحم القديمة ، لانها صورة الضعف المثابر والضياع الكادح والجهد العابث الفارغ فى عالم فاسد ، لا يبين الخير فيه كومضات خاطفة الا ليختفى وسط الشر المتوعد دائما ، ولكن وراء هذا الشر طيبة خبيئة لا سبيل الى تحقيقها فى مثل هذه المجتمعات الا بطريق واحد ، ليس هو الاصلاح أو التطور ، ولكنه التغيير الشامل لبنية الجماعة . وفى هذه القضايا — التى يثيرها بريخت فى مسرحه الملحمى — مشابه من قضايا روسو ومشايعيه من الرومانتيكيين ، فى أن الداء يكمن فى نظم المجتمع ، ومن الاعجاب ببطولة الفرد المضيعة، على نحو ما يقول الفريد دى فينى :

« بقدر ما احب القوى ، أحب الضعيف ذا الهمة ، الذى يطلق ذراعا نحيلا ضد الامواج العاصفة » .

ولكى يتضح الفرق بين هذا المعنى الملحمى ومعنى الملاحم القديم المألوف ، ولكى تبين بعض خصائص بريخت الفنية وغاياته الانسانية من مسرحياته الملحمية ، نضرب مثلا بمسرحيته : « سيدة سيتزوان الفاضلة » . وفيها ان ثلاثة من الآلهة يهبطون الى الارض ليستطلعوا ما فيها من خير ، ويبحثوا عمن يستضفهم ، فلا يجدوا سوى بغى من البغايا ، هى : شين تى ، فيكافئوها بمبلغ كبير من المال . ويستغلها من تحميهم من الفقراء والبائسين ، ويستنزف مالها من تعاملهم من الناس، فتضطر الى اختراع شخصية ابن عم لها يحميها هو : شوى تا ، ولن يكون سوى « شين تى » نفسها متنكرة فى زى رجل ، وسرعان ما يكتشف ذلك جمهور المتفرجين . ويتوسط شوى تا لتزويج شين تى من ثرى وصاحب بنك هو : شوفو ، ولكنه يخفق فى وساطته . وتقع شين تى فى حب طيار مفلس هو : يانج سان ، كان بسبيل أن ينتحر ، فتنقذه ، وتعتزم الزواج منه ، وحين تتبين انه يريد ان يستأثر بمالها لملاذه ، دون أن يعبأ بها . تقلع عن فكرة الزواج منه ، ولكن بعد ان تكون قد حملت .وتلجأ مرة أخرى الى الشخصية المخترعة: شوى تا ، ابن عمها ، وهو فى هذه المرة من ملوك تجار لفائف التدخين . ويشتغل فى مصنعه يانج

---

(١) انظر مرجع أريك بنتلى السابق الذكر ص ٣٤ — ٣٥ ، ويطيل فى هذا المعنى سارتر فى كتابه : ما الادب ؟ انظر ترجمتنا العربية له . وهذه نقطة جوهرية لفهم المسرحيات الحديثة فى جوهرها ونزعتها الانسانية العالمية .

سان ، حتى يرقى الى مدير المصنع ، ولكن علامات الحمل وقرب المخاض تلجىء شوى تا (الذى هو فى الحقيقة شين تى) الى العزلة بعض الوقت . وتتهم شين تى بأنها كانت السبب فى اختفاء شوى تا . وتساق للقضاء ، وقضاتها هم الآلهة الثلاثة ، وتسألهم أن يخلوا دار العدالة لتفضى اليهم بكل شىء . ويسر الآلهة بالعثور عليها، لأنها الانسان الوحيد الخير الذى عثروا عليه فى الارض . ولكنها بائسة ، فكيف تصنع بابنها الوليد ؟ وكيف تتخطى العقبات الكثيرة أمامها ؟ وتجيبها الآلهة : « ما عليك الا أن تكونى طيبة ، وسيكون كل شىء على ما يرام » . ثم يتغنون بفضائلها وهم يصعدون الى السماء فى سحابة أرجوانية . .

ومعنى المسرحية انه يستحيل على المرء ان يكون خيرا فى عالم حافل بالحقد والطمع والاثرة . فقد ارتكبت شين تى اخطاء كثيرة ، وقست على كثير من البائسين ، واخفقت فى محاولة الخير ، وسلكت اليه سبيل الشر احيانا ، وبخاصة حين كانت تريد استرضاء صاحب البنك : شوفو لتتزوجه ولم تجد عونا من السماء ، اذ يقول الآلهة :

« او علينا ان نقر بأن قوانيننا الى زوال ؟ أو نجحدها ؟ هل يجب ان يتغير العالم ؟ كيف ؟ وبمن ؟ كل شىء طيب » .

واستحالة الخير على المرء — فى نظر بريخت — سببها انه لا بد من تغير العالم تغيرا كاملا ، لان المرء يحيا فى قطاع منه غير مقفل على نفسه ، ولن يصلح القطاع الا بتغير الدائرة كلها . ومأساة الانسان فى معاناته هذا الشر أنه يتعرض له فى حين هو مضاد لطيبته الخبيئة . وهذا هو ما يثير العطف على الانسان ضحية العالم الشرير . يقول بريخت فى احدى قطعه الشعرية الغنائية :

على حائطى لوحة يابانية من الخشب المحفور
قناع شيطان شرير ، ذهبى الصور فى مظهره
ولكن فى شفقة أرى
العروق المنتفخة من جبهته تهمس الى :
اى جهد عظيم فى أن يكون المرء شريرا !!

وفى الغاية يتلاقى مسرح بريخت الملحمى مع مسرح سارتر ، وان تكن صلة بريخت أوثق بالواقعية الماركسية ، فكلاهما ينشد تغيير العالم اساسا ، اذ لا يجدى الترقيع والتهذيب ، ولكن سارتر ينشد هذا التغيير عن طريق الوعى الفردى ، وثورة الحرية ، وبريخت ينشده عن طريق الجماعة وسلطانها فى مظهر السلطان الجماعى ، الذى يبقى فيه الفرد صدى ومقودا .

وقد وضح مما قلنا أن الموقف أصبح أهم شىء فى المسرحية الحديثة، وفى سبيل الموقف أصبح تقديم الشخصيات الادبية وتصويرها وسيلة لجلاء الموقف لا غاية فنية ، بل لا قيمة للشخصيات الادبية فى المسرح الملحمى . ولا ينبغى أن تصرفنا التسمية عن الفرق الجوهرى العميق بين الملحمة كما يريدها هذا المسرح والملاحم القديمة . وفى ذلك كله أصبح الموقف دراميا انسانيا ، غائصا فى الوعى الانسانى الجماعى أو الفردى الى أبعد الاعماق . ولهذا يضعف اختيار المواقف الملحمية — فى معنى الملحمة القديم — فى الاعمال الادبية الحديثة ، قصة كانت أم مسرحية .

ولنذكر شاهدا على ذلك أن سارتر كان قد وعد بتأليف قصة رابعة يتم بها سلسلة قصصه التى عنوانها : سن الرشد . وهذه القصة الرابعة كانت ستعالج فترة مقاومة الفرنسيين فى عهد الاحتلال الالمانى ، وقدر سارتر ان عنوانها سيكون: « الفرصة الاخيرة La Dernière Chance » ولكنه لم يصدرها . وقد سأله مراسل الاوبزرفر عن السبب فى احجامه عن اصدارها ، فأجاب بأن الموقف البطولى فيها غير ملائم فنيا . يقول سارتر :

« كان الموقف جد بسيط ، ولا أقصد أنه بسيط أى حافز للهمة أو للمخاطرة بالحياة . وانما أقصد الى أن الاختيار كان أكثر يسرا مما يراد . وعهود المرء فيه واضحة . ومنذ ذلك الوقت أصبحت الأشياء أكثر تعقيدا وأفسح مجالا للخيال . فثم عقد كثيرة وتيارات متقاطعة أكثر من قبل . فكتابة قصة يموت بطلها فى المقاومة ، ملتزما بفكرة الحرية ، أمر مبتذل ميسر كل اليسر » .

وأوضح ما يدل عليه هذا الكلام هو وعى سارتر الناضج بتوكيد الفرق بين الموقف الفنى القصصى أو المسرحى فى الادب الحديث وموقف البطولة الملحمى القديم . ولذا حين ألف سارتر مسرحية : موتى بلا قبور ، فى عهد المقاومة ، حاول بكل ما أوتى من قوة تنويع الشخصيات وتعميق مشاعرها كى تكتسب طابعا دراميا ، ومع ذلك سماها لوحات ، ولم يسمها : مسرحية . على انها ربما كانت أضعف انتاجه الادبى من الوجهة الفنية . وهذا دعامة لما بيناه من فروق بين الملحمة وبين المأساة ، ثم المسرحيات الحديثة من حيث الشخصيات والمواقف . حتى لا يعرو هذه المسألة الدقيقة لبس من جانب من جوانبها .

---

(1) *Observer (London), June 18,1961, p. 21*



عبد الفتاح كيليطو Abdelfattah Kilito

بعيدا عن القريب، قريبا من البعيد

بأية لغة نكتب؟

سطوة الفصحى

لا أذكر من رواية مصرية قرأتها خلال الستينات (نسيت عنوانها واسم مؤلفها بل ومضمونها)، لا أذكر إلا جزئية واحدة: أفعال الشخصيات وتصرفاتها مروية بالفصحى، بينما حواراتها بالعامية. كما هو معلوم، نجد توزيع الأدوار هذا في العديد من روايات تلك الفترة، بيد أن خاصية مثيرة تميز الرواية المشار إليها: كل أشخاصها يستعملون العامية، باستثناء واحد، هو رب العائلة الذي لا ينطق إلا بالفصحى. أتذكر (من غير وضوح) أنه أزهري يرتدي اللباس التقليدي.. مهما يكن، فما يظل محيرا هو قراره نبذ العامية من خطابه واقتصاره، في المناسبات جميعها، على التحدث باللسان الفصيح. هل كان هذا السلوك من جانبه رغبة في الابتعاد عمن يحيطون به، أم إعلانا عن تفوقه، وإظهارا لسلطته (فهو الأب)؟ هل يتعلق الأمر بتشبث بتجسيد القانون (فالقانون لا يعرض بالعامية، وإنما بالفصحى، أليس كذلك؟)، أم بإظهار للوفاء، لكن لمن، ولم؟

يمكن وضع كثير من الافتراضات، إلا أن ما لا يتطرق إليه شك هو أن لا أحد يستطيع أن يقبل هذا الرهان وبالأحرى أن يكسبه، وأن لا أحد كسبه من قبل. لم يكن سيبويه ولا الخليل الفراهيدي في حديثهما اليومي يتمسكان بقواعد الإعراب الصارمة. بدهي أن بطلنا، في العالم الذي يعيش فيه، يشذ عن القاعدة، وأنه بالتالي وحيد في عناده ضد الجميع. مجنون هو إذن، وإن كان يرى هو أن الآخرين هم المجانين، وأنهم جميعا في لجة الغباوة والجهل. صارت اللغة العربية التي ينطقها الناس حوله مختلة، مجنونة، لكنه مصمم فيما يخصه على ألا يستسلم للهذيان العام. لكم لغتكم ولي لغتي. يا أسفي عليكم، تجرون إلى هلاككم، والطوفان لا محالة سيغمركم، أما أنا فألتجئ إلى الفلك وأحتمي به كما فعل نوح.

ينبغي أن أعترف أنني كنت أحكم بأنه على صواب، بل إنني كنت أكن له محبة مبهمة، مزيجا من التقدير والاحترام، وأيضا عرفانا بالجميل، لأنني كنت أفهم جيدا أقواله، بينما لم أكن أعي ما تقوله الشخصيات الأخرى بسبب عدم تمكني من العامية المصرية (في تلك الفترة لم تكن هناك تلفزة ولا مسلسلات، أما السينما فكانت تعتبر ترفا). كان الوحيدَ الذي يتكلم بالفصحى، والوحيدَ الذي يمكنني تلقي خطابه بلا أدنى إشكال. فبقدر ما كان بعيدا عن أهله وذويه، بقدر ما كان قريبا مني. أليس من أجلي قد تخلى عن لهجة قومه؟

كنت وقتذاك في الثانية عشرة أو الثالثة عشرة وكنت أغتاظ كلما وقعت عند الروائيين، الذين كنت معجبا بأسلوبهم وفي مقدمتهم إحسان عبد القدوس، على حوار بالعامية (كان نجيب محفوظ يتجنب إذ ذاك ما كنت أعتبره ضلالا ومروقا). كنت أتقبل العامية في السينما والمسرح، لكنني لم أكن أطيق اقتحامها حظيرة المكتوب، وتسللها بين دفتي كتاب. كنت أنزعج لأنني أجد نفسي مقصيا من حرارة التواصل، ولأن الـ «نحن» يفقد حينئذ بداهته وجلاءه. ومما زاد من تذمري أنني كنت تحت تأثير فكرة خرقاء (بمعنى ما)، وأعني ضرورة قراءة الكتب من بدايتها إلى نهايتها، دون إغفال كلمة واحدة. والحال أنه بسبب الكلام العامي المبتذل، كان نصف محتوى الروايات التي كنت أقرأها يفلت مني، ولهذا السبب اعتبرت أن أحسن رواية لإحسان عبد القدوس (ما زلت إلى اليوم أعتقد ذلك) هي شيء في صدري: رواية بدون حوارات، شخص واحد يتحدث، هو السارد، لا جرم بالفصحى، دون أن ينبس، إذا لم تخني الذاكرة، ولو بلفظ واحد من العامية.

وطبعا كنت أعد نفسي، عندما أتقدم في السن وأشرع في الكتابة، ألا أستعمل إلا اللسان الفصيح، اللسان الحق! خلاصة الأمر، كان هناك مجنون واحد، فإذا بثان يلحق به.. مع فارق بسيط هو أنني كنت أمنّي النفس بالكتابة بالفصحى، بينما بطلنا الأزهري كان يتحدث بها. كنت أرغب في تأليف كتب، أما هو فكان يتحدث كالكتب. كان أكثر مني جذرية، وعند التروي يمكن اعتباره رائعا في انحرافه وإسرافه. إلى الآن، وبعد خمسين سنة، لا يزال يثير اندهاشي وإعجابي.

الإحالة إلى الرواية المصرية

لماذا أحيل إلى الرواية المصرية؟ لماذا لم أتحدث منذ البداية عن الأدب المغربي؟ ليسمح لي بطرح سؤال: هل يوجد

أدب مغربي؟ لست متأكدا من ذلك، أو بالكاد، ربما فيما بعد. ذلك أنه، لكي يتأكد وجود أدب ما، لا بد أولا أن يكون له تاريخ، وثانيا أن يصير موضوع تأريخ أو (رواية). فهل كتب (روي) تاريخ الأدب المغربي؟ هل يوجد كتاب (من نوع «لاغارد وميشار» الفرنسي) يصف، استنادا إلى النصوص، أطواره ومراحله، من البداية (أية بداية؟) إلى النهاية، إلى اليوم الذي نعيش فيه، إلى «النحن»؟ اللافت للانتباه أن الأعمال الأكاديمية تتطرق إما إلى النصوص التي أنتجت بالعربية، أو إلى تلك التي أنتجت بالفرنسية. ولا تتم دراستها وتحليلها أبدا، أو لنقل في أغلب الأحوال، في الآن نفسه. يبدو أن إمكانية جمع الإنتاجين لا تتيسر إلا كقائمة جرد، كفهرس وقاموس. وهذا ما فعله على سبيل المثال سليم الجاي في قاموس الكتاب المغاربة (مؤلف بالفرنسية)، خصصه أساسا للأدب الحديث (يحظى فيه الأدب المكتوب بالفرنسية بحصة الأسد؛ أما الأدب القديم فلا يكاد يذكر).

بالنسبة لي ولرفاقي في الصف، لم يكن الأدب المغربي موجودا حين بدأنا، حوالي منتصف الخمسينات من القرن الماضي، نتهجى الحروف ونقرأ. كنا نطالع في المدرسة نصوصا فرنسية (ألفونص ضوضي، سولي برودوم، طيوفيل غوتيي)، ونصوصا شرقية، لا سيما المصرية منها. كنا نميل إلى مؤلفين بارزين، المنفلوطي وجبران، وإلى آخرين كانت كتبهم تباع قرب المساجد، على الرصيف (لن نجدها اليوم، لأن كتبا من نوع آخر أخذت مكانها). وطبعا لم تكن كتبنا المدرسية، المستوردة من مصر وفرنسا، تشتمل على نصوص لمؤلفين مغاربة. زد على ذلك أن أساتذتنا كانوا في الغالب فرنسيين ومصريين (بعض الجزائريين كانوا ضمنهم وكانوا يدرسون العربية).

لم نكن نعلم شيئا عن الأدب المغربي، قديمه وحديثه، عن ذلك العالم الموازي، عن تلك المرآة العاكسة، المطابقة، التي يشكلها الأدب عادة. كنا نعتقد أن اللغة التي ولدنا في أحضانها لغة هجينة منحطة، غير لائقة بالكتابة والأدب. حقا، كنا في البيت نحفظ أغاني وأهازيج، كنا نصغي إلى حكايات، وأحاجي، وأمثال سائرة، وحكم وأقوال مأثورة، لكن أيشكل هذا أدبا؟ لم يكن هذا يتبادر إلى أذهاننا، بل إن السؤال لم يكن واردا. كان الأدب موجودا بالفعل، لكن خارج فضائنا وبعيدا عن عالمنا: يكتبه أناس مختلفون، أجانب يمسكون بزمامه، ونعتبره وقفا عليهم. فكأن وجود أدب خاص بنا من قبيل الوقاحة، أو ربما أننا غير مؤهلين لإنجازه. وفضلا عن ذلك، لماذا نجسم أنفسنا عناء الاهتمام بمناظر وألحان وأشخاص وهموم مغربية؟ حتى اليوم، بالنسبة للعديد من القراء في المغرب، لا يزال الأدب هو ما يأتي من الخارج، من جغرافية غريبة وتاريخ بعيد. في بعض الأوساط، ليس من النادر أن تلاحظ تباهيا باحتقار الكتابات المحلية.

هل هناك أدب مغربي؟

والحالة هذه، هل هناك أدب مغربي؟ نعم على ما يبدو، ولكن إلى أي منبع ينبغي إرجاعه؟ ماذا أعرف مثلا عن الإنتاج الأدبي في الماضي؟ الأدب كما نفهمه اليوم (والمتكون من أشكال ثلاثة: شعر، مسرح، رواية وقصة)، لم يكن رائجا فيما قبل. ومع ذلك، سوف أذكر بعض العناوين: كتاب ابن الزيات عن الأولياء، التشوف إلى رجال التصوف؛ رحلة ابن بطوطة (المغرب ليس غائبا في هذا الكتاب الذي يصف بلدانا أجنبية)؛ المحاضرات للحسن اليوسي. كتب تبدو لي اليفة، بسبب أعلام الأشخاص المذكورين، وأسماء الأماكن، وبسبب الكلمات العامية التي تطفو أحيانا بحياء واحتشام، وربما بلا تعمد، في ثنايا الفصحى (انظر الصفحة التي يتحدث فيها اليوسي عن «الكسكسون» والبرنس، وتلك التي يذكر فيها ساحة جامع الفنا).

أشرت إلى ثلاثة مؤلفين سبق أن عاشرت كتاباتهم خلال فترات متقطعة. لا أعرف غيرهم. بلى، تصفحت كتب المسافرين الذين رووا، في القرن التاسع عشر، رحلتهم فيما وراء البحر المتوسط، في هذا القطر الأوروبي أو ذاك. لا يفكر محمد الصفار خلال مقامه في فرنسا إلا في شيء واحد، المغرب: عن طريق «محنة الغريب» وما ينجم عنها من تأمل مضن، يتجدد بصفة مفاجئة وعي الصفار بنفسه وبوطنه. في كل صفحة تقريبا من رحلته يبرز لفظ من العامية: «فنارات» (مصابيح)، «سبيطارات» (مستشفيات)، «مكاحل» (بنادق)، «بزبوز» (صنبور)، «قهاوي» (مقاهي).

هل يوجد أدب مغربي؟ عندما أسمع مثقفا يتحدث في المذياع، بالعربية أو بالفرنسية، غالبا ما أخمن، حين تكون هويته غير محددة، هل هو مغربي أم لا، عن طريق نبرة صوته، نبرة خاصة ومميزة في اللغتين. على النمط ذاته أستطيع أن أستشف، عندما أقرأ نصا غير مسمى، هل ينتمي مؤلفه إلى المغرب. وهكذا لا يمكن إطلاقا خلط كتابة مغربي «فرانكفوني» بكتابة فرنسي من باريس، كما لا يمكن خلط كتابة مغربي يكتب بالعربية بكتابة مصري من القاهرة. مهما فعل، فإنه يفشي سر أصله. وطبعا عندما أعثر على «كلمات القبيلة»، التي هي بمثابة وجوه مألوفة، فإنني قد أعيش لحظة من الانسجام، لا بل من الغبطة العائلية.

لنقرأ مثلا رواية عبد الحي المودن، خطبة الوداع (٢٠٠٣). الحوارات والسرد بالفصحى، لكن فجأة تقول أم لابنها: "دابا يفرج ربي". لغة المولد تنبثق في الوقت نفسه مع ذكر الأم. ونقرأ في مكان آخر: "بهدلتني مع النبي محمد، بهدلتني دين أمك". في هذا المثال أيضا يواكب ذكر الأم بروز اللسان الدارج.. الأم، الأسرة.. أحد أشخاص إدريس الشرايبي يحمل صراحة اسم «بلعن والديك».

قد يقال: اللهجة الدارجة، بما تحمله من تاريخ ومن جغرافيا، هي ما يسمح بالتعرف على إنتاج أدبي مغربي، بالعربية أو بالفرنسية، قديم أو حديث! أميل إلى التسليم بذلك، وأتصور أن قارئا يعرف الأمازيغية (وهذا ليس حالي وعرضي يتأثر بذلك) سيتنبه في هذه اللحظة أو تلك، أمام هذا اللفظ أو ذاك، شعور بالأنس والألفة، صلة الرحم، التعرف والاعتراف، عند قراءة المؤلفات التي أشرت إليها.

اللغة وحي بن يقظان

لنحاول أن نغير وجهة نظرنا ولنلتفت جهة حي بن يقظان، «الرواية الفلسفية» لابن طفيل. للوهلة الأولى لا أجد فيها ذلك التواطؤ المبني على العامية. لا أجد لفظا يحيل من قريب أو من بعيد إلى المغرب حيث قضى المؤلف الأندلسي النصف الثاني من حياته في خدمة السلاطين الموحدين.

ومع ذلك لا ينبغي أن نبعد عن تفكيرنا كتابا موضوعه بالضبط الإقصاء والنفي.

نتذكر أن الأمر يتعلق بقصة عائلية: عند ولادة حي، وضعته أمه في تابوت وأسلمته للبحر، فحمله تيار جارف إلى جزيرة خالية، وهناك تولت ظبية إرضاعه والعناية به، "وما زالت تتعهده وتربيه وتدفع عنه الأذى". أم ثانية إذن. كما أن تقليد أصوات الظباء سيعوض لغة المولد الضائعة. "فما زال الطفل مع الظباء على تلك الحال، يحكي نغمتها بصوته حتى لا يكاد يفرق بينهما؛ وكذلك كان يحكي جميع ما يسمعه من أصوات الطير وأنواع سائر الحيوان محاكاة شديدة لقوة انفعاله لما يريده؛ وأكثر ما كانت محاكاته لأصوات الظباء في الاستصراخ والاستئلاف والاستدعاء والاستدفاع، إذ للحيوانات في هذه الأحوال المختلفة أصوات مختلفة". لحي موهبة أكيدة في التقليد، لكن استنادا إلى فراغ، إلى نقص، أي إلى لغة الأم المفقودة (في الواقع لم يكتسبها أبدا لأنه نفي على الفور إثر ولادته). ليس لحي لسان يميزه، خلافا للحيوانات المحيطة به. كل ما في الأمر أن محاكاته كانت في الغالب لأصوات الظباء.

أمن الصدفة أن الروايات المغربية الأولى تتحدث عن الطفولة، معلنة ذلك أحيانا في عنوانها: صندوق العجائب (بالفرنسية) لأحمد الصفريوي (١٩٥٤)، في الطفولة لعبد المجيد بنجلون (١٩٥٧)؟ ابتكار ذو أهمية، لأن النصوص



فرانتس شوبرت: «الغطاس»: قصيدة لفريدريش شيلر، ١٨١٣، من معرض اللغة الألمانية. (متحف التاريخ الألماني).

العربية القديمة لا تكاد تشير إلى الطفل، وحي بن يقظان استثناء نادر. منذ ١٩٥٤ أخذ المغاربة يكتبون أساسا أو بالدرجة الأولى عن طفولتهم، عن مجيئهم إلى العالم، طريقة ضمنية لإثبات ميلاد أدب. كل رواية تقدم نفسها كنسخة من عقد ازدياد. الأدب كسجل للحالة المدنية. شرعنا في الكتابة عندما تعلمنا القراءة وتتلمذنا، حسب صدفة التكوين، على المصريين والفرنسيين. يفترض الأدب الكتابة والمدرسة وبالتالي لغة خاصة، لغتين على الأصح، الفرنسية والعربية الفصحى. وهكذا لم يوجد أدب مغربي إلا منذ اليوم الذي قامت فيه أمنا، «مجنونة المسكن» تلك، بوضعنا في تابوت وتسليمنا لليم، للمجهول، لأخطار المدرسة وفتنة لغة أخرى، لغات أخرى، لجزيرة حيث تصدر حيوانات غريبة أصواتا غير مألوفة. دعونا أنفسنا عند تلك المخلوقات لتدارك تأخر ثقافي كان كل واحد منا واعيا به، انتقلنا إلى جزر بعيدة، باريس، القاهرة، وعرضيا دمشق وبيروت، لنقلد بحذق ومهارة أصوات الكائنات التي تقطنها. بحثا عن أسرة بديلة، عن لغة كتابة، عن شمس، عن غزالة أو ظبية. من هذا المنظور، يبدو الأدب المغربي بمثابة صدى، ظل، انعكاس قمري.

وللإشارة فإن حي بن يقظان، بعد أربعين سنة من العزلة في جزيرته، يلتقي بأسال، شخص هاجر إليها (لأسباب تتعلق بالتأويل الديني)، ويتعلم منه اللغة البشرية. ها هو حي الآن بين أسرتين، بين لسانين، لسان الظباء ولسان الآدميين. وبسبب ازدواجيته التامة، صار يكيف كلامه وفقا لشكل المخلوق الذي يتوجه إليه بالقول. ومن ثم تواطؤ مزدوج وولاء ملتبس.

حرية الكاتب في اختيار لغته

بأية لغة تتعين الكتابة إذن؟ بصفة عامة لا يطرح الكاتب هذا السؤال على نفسه: يكتب باللغة الأليفة عنده، لغة أسرته. لكن ما هي أسرتنا؟ هل ننتمي إلى أسرة واحدة أو أكثر؟ هل لدينا أم واحدة؟ وما شأن الأب؟

الكاتب حر في انتقاء لغة كتابته، لا جدال في ذلك، لكن كيف يتم النظر إلى اختياره؟ ليس الأمر بريئا أو هينا: إنه يتضمن مزاجا وإحالات، تكافلا ما، هيئة معينة ووضعا خاصا. انظروا إلي، شاهدوا من أنا!

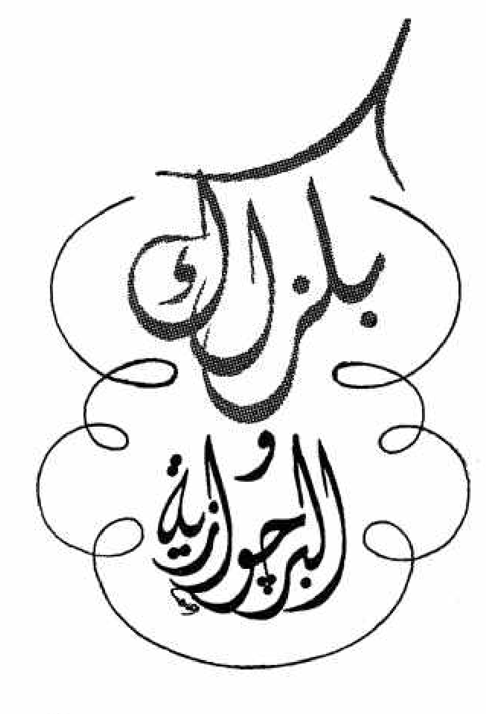
بعض المؤلفين يختارون حلا وسطا: يحررون دراساتهم ومحاولاتهم النقدية بالفرنسية أو العربية بدون تمييز، أما أشعارهم أو رواياتهم فيكتبونها حصرا بالعربية (هذه حال عبد الله العروي). دفاع مستميت عن لغة مهمشة أو مهملة؟ هموم قومية؟ العربية كتعبير عن الكائن؟ من جهة نصوص يفترض أن مسألة اللغة فيها عرضية، ومن جهة أخرى نصوص مرتبطة ضرورة بالعربية.

لكن، هل تكون اللغة حقا أمرا عرضيا عندما نحرر مقالة نقدية؟ قطعا لا. وبالمناسبة لنقرأ ما كتبه عبد الله العروي في خواطر الصباح عن التلقي الذي حظي به كتابه الإيديولوجية العربية المعاصرة: "ماذا كان يكون رد القارئ المشرقي لو ألفت الكتاب أصلا بالعربية كما كانت نيتي أول الأمر؟ الإهمال بدون شك. كل اتصال بيننا ـ المغاربة أو العرب أو المسلمين ـ يمر عن طريق الغرب . . ". استفاد كتاب العروي من الاعتبار المرتبط بالفرنسية ومن الصدى الإيجابي عند مثقفين فرنسيين مشهورين، وهذا ما يفسر الاهتمام الكبير الذي أثاره في الشرق. أن تمر عبر البعيد لتعرف القريب وتعترف به: لعنة تثقل كاهل العرب منذ وقت طويل على ما يظهر، منذ أكثر من قرن . . وهذا يفضي بنا إلى سؤال آخر: ماذا كان يكون مصير روايات العروي لو كتبها أصلا بالفرنسية؟ الجواب يبدو لي بدهيا: لو فعل ذلك لأثارت اهتماما أكبر، سواء داخل العالم العربي أم خارجه، ولترجمت توا إلى العربية، بينما مرت عشرات السنين قبل أن تظهر ترجمة فرنسية لرواية الغربة.

في الظروف الحالية وبصفة عامة، لا حظ كبيرا للكتاب العربي أن ينقل إلى الفرنسية. إلا أن ما ينبغي ملاحظته أن الترجمة إلى لغة أوروبية تشكل حدثا يستحق الذكر ويثير البهجة في العالم العربي، فيتم الاحتفاء به، وتتحدث عنه الصحف والمجلات، وتعرض صورة غلاف الكتاب بافتخار وتباه . . أنا مترجم، فأنا إذا موجود. أمر لا يتصور في فرنسا أو الولايات المتحدة حيث لا يولي أحد كبير أهمية للترجمة، وحيث لا تستمد المؤلفات قيمتها من نقلها إلى لغة أجنبية.

كل هذا ينم عن قدر غير قليل من الخسة والتفاهة. لا بد من العودة إلى الأساس: لن يحكم عليك أو لك بسبب اللغة التي اخترت، وإنما بسبب استعمالك إياها، والطابع الشخصي الذي وسمتها به، فاحرص على أن تلفها في حجاب خفيف رقيق يجعلها تبدو كأنها لغة جديدة. ولعل هذا ما قصده مارسيل بروست حين قال: "إن المؤلفات الرائعة تبدو وكأنها كتبت بلغة أجنبية".

عبد الفتاح كيليطو: كاتب مغربي معروف يكتب باللغتين العربية والفرنسية.





بقلم : محمد مفيد الشوباشى

ظل بلزاك ، حتى الثلاثين ، رجلا لا يتميز عن سائر الناس الا بآثار قلمه . ولكنه باغت الناس ، لدى بلوغه تلك السن ،بدعوى أنه يتميز عنهم بميزة اخرى .. انه من النبلاء ! .. من ذوى الألقاب !! فهو ليس « أونوريه بلزاك » فحسب ، ولكنه « أونوريه دى بلزاك » . فقد ورث لقبه هذا عن جده الأعلى ، رب اسرة « بلزاك ديترانج » !!

وقابل الناس هذا الادعاء بين مصدق ومكذب . وراح المتشككون يتحرون مبلغ صدقه بين طيات الدفاتر والسجلات الرسمية ، وبرغم قيام الأدلة على كذبه فقد ظل اللقب ملتصقا باسم بلزاك الى اليوم

وحير هذا الادعاء بعض النقاد الذين أرادوا تفسير اعمال بلزاك على أساس تأثره بالبيئة والوراثة . فاذا الذين صدقوه منهم يخالون أن انتماء بلزاك الى اسرة نبيلة هو الذى يفسر حملته القاسية على الطبقة البورجوازية ، وتشهيره المتطرف بمساوئها . واذا الآخرون الذين كذبوه ينسبون منحاه الأدبى الى ما عاناه فى حياته من عنت أسرته والبيئة التى عاش بين ظهرانيها .

ومما حير النقاد ايضا أن قصص بلزاك لم تعبر كذلك عن عقيدته السياسية والدينية ، فقد اكد ذات مرة أنه ..

« .. يكتب فى سبيل حقيقتين ابديتين هما المسيحية والملكية » .

وعلق الناقد الفرنسى « جون فريفيل » على ذلك بقوله :

« شيد بلزاك صرحه الادبى الضخم خارج دائرة معتقداته السياسية والدينية ، بل جاء هذا الصرح نقيضا لها . واذا هو ينحاز الى الكتاب الواقعيين فى حين انه أراد أن يقف الى جانب زميليه « بوسويه » و « برنال » . واذا المدافع عن العرش والكنيسة يكيل لهما الاتهام برغم ارادته . كان يريد

لبلده نظاما ثابتا لا يتغير فاذا هو يصور تطور المجتمع وتغيره الذى لا ينقطع ، واذا قصصه تدحض نظريته ، واذا عبقريته تفند مبادئه . واذا بلزاك الراصد فى صدق لما حوله يقوض بلزاك المواطن . واذا الفاحص المحلل يناقض فيلسوف الأوهام ، ونبى التقاليد العتيقة .. »

ولكن من يدرس عصر بلزاك ومجتمعه والظروف التى احاطت بطفولته وصباه يدرك ان هذا الكاتب العبقرى لم يبدع ما ابدعه من آيات فنية ، ولم يحقق ما حققه من مجد ادبى ، الا بعد أن جعل من حياته وبيئته ومجتمعه موردا لتغذية قصصه بالأفكار والمشاعر المتولدة — على الأغلب — من تجاربه الخاصة . لقد ذلل كل عقبة ، وكل تناقض حال دون توثيق الصلة بين واقعه وانتاجه الأدبى ، فانعكست الحياة الحقيقية فى ذلك الانتاج واضحة المعالم والأهداف ، زاخرة بمختلف الأهواء والأغراض ، مبراة من كل صنعة وافتعال . ومن حسن حظه أن الحياة فى عصره نشطت على نحو فريد فى التاريخ .. انها كانت حياة العصامية فى أوجها ، اذ استطاع رجل مثل نابليون ان يصعد من سفح الجبل الى قمته . استطاع ان يقهر اقوى الدول ، ويحطم اضخم التيجان ، ويبسط سلطانه على ارقى دول زمانه حضارة . فلا عجب ان يجمح الخيال بعقول الفتيان ، وان يحلم كل منهم بأن يصبح نابليون آخر ، وهل كان بلزاك ليشذ عنهم فى ذلك وهو اكبر منهم همة ، وامضى عزيمة ؟ لقد شاركهم فى أحلامهم ، ولكنه اختلف عنهم فى تصميمه على تحويل حلمه الى حقيقة ، ومضيه فى العمل على تحقيق هدفه ، واهتدائه ، الى طريق الوصول اليه ، مستعينا على ذلك بموهبة أصيلة ، وبصيرة نفاذة ، وقدرة خارقة ، وعزيمة لا تفل .

كانت القصص والمسرحيات الفرنسية الكلاسيكية تعنى فى كثير من الأحيان بنقد المجتمع ، وكشف عيوبه بتجسيدها فى نماذج بشرية . ولكن ظهور المطابع ، وتمكنها من اصدار الكتب « بالجملة » ، اغرى الكتاب بتأليف قصص تعتمد على التشويق لجذب اكبر عدد من قراء الطبقة المتوسطة الذين كان عددهم ينمو وقتذاك بنمائها ، والذين تطلبوا من القصص أن تهز مشاعرهم ، وتبهر عقولهم ، قبل أن يتطلبوا منها تهذيب المشاعر ، وتثقيف العقول . ومن ثم ادار أولئك المؤلفون ظهورهم للواقع الذى رأوه رتيب الأحداث ، خاليا من كل ما يشوق ويثير . واتجهوا الى التاريخ يبحثون فى أغواره عن مغامرات الملوك والأمراء ، ويصورونها تصويرا يلعب الخيال دورا خطيرا فى تمويه حقيقتها وتشويهها . واذا كان نابليون قد أغنى الناس مدة عن المغامرات القصصية بمغامراته شبه الخيالية ، فقد اصبح أولئك الناس بعد سقوطه وتواريه عن ميدان البطولة اكثر تعطشا الى خوارق الأعمال ، واشد التماسا لها فى ميدان القصص الخيالية ... وفى هذه الأثناء ظهر بلزاك فى ذلك الميدان ، وكان بعد فى شرخ صباه .

كان محتاجا الى الكسب ليقيم اوده ، وابى الا ان يتخذ من الكتابة مهنة . وصور له طيش الصبا انه يستطيع نظم دراما مسرحية يزاحم بها سوفوكل وشيكسبير على عرش الخلود الأدبى . لقد اراد فى مطلع عهده بالكتابة ان يبتدع الآية الأدبية الكلاسيكية التى تحقق له المجد الأدبى لأول وهلة ، وحسب الأمر لا يحتاج الا الى ارادة وموهبة ، ولم يحسب حساب الخبرة التى خذلته ، وجعلت الاخفاق مصير عمله الأدبى الأول .

لم يحمله ذلك الاخفاق المرير على هجر القلم — وصدمة الاخفاق الأولى امر ما يعانيه الشباب — ولكنه مع ذلك لم يصمد فى الطريق الذى رسمه لنفسه . فقد اضطرته الحاجة الى الكسب ان يجارى تيار عصره ، ويلتمس المال من اقرب الموارد ، ولو الى حين ، فانهمك فى كتابة تلك القصص التى تموه أحداث التاريخ ، وتقلبها الى قصص تثير الدهشة والتشوف ..

استطاع بتقديم مثل هذه القصص الصبيانية الى الناشرين أن يحصل على ربح لا يحصل مؤلفو القصص الجادة على بعضه . ولكن ضميره الأدبى لم يرتح الى ذلك ، وجعله يعانى فقرا نفسيا أنكى مما كان يعانيه من فقر مادى .

هاله ان ينحدر الى ذلك الدرك من مهاوى الأدب الرخيص ، وينحرف عن أوج الأدب الكلاسيكى الذى لم يمتشق القلم الا ليضيف الى تراثه آيات جديدة . ولعل ذلك هو الذى دفعه الى توظيف ما حققته قصصه المبتذلة من مكسب فى طباعة مؤلفات راسين وكورنى وموليير ، تعويضا عما ارتكبه

من اثم فى حق الأدب . ولكنه أخفق فى قيامه بذلك المشروع المفيد ، وخسر فيه ما كسبه فى ميدان الأدب الرخيص .

بيد أن عزيمته الماضية أبت أن تسلم بالهزيمة ، ودفعته الى محاولة مداواة اخفاقه بتحقيق مشروع جديد يعوض خسارته . ولكنه لم يصب من وراء ذلك الا خسارة أفدح .

خسر ما كان يملك من مال ، ولكنه ظفر فى نظير ذلك بمكسب اسمى من المال . ظفر بالخبرة والتجربة اللتين مكنتاه بعد ذلك من كتابة روائع قصصه العالمية . لقد نزل الى ميدان الأعمال ، واضطلع بحرفة الطباعة والنشر وليس له خبرة بهما ، فتصيده السماسرة وتجار الورق ، وبائعو الكتب . وانقضوا عليه فنهشوه نهشا . ولم يكتفوا بتجريده من كل « سنتيم » يملكه . ولكنهم ما زالوا يمنونه باقبال الحظ بعد ادباره ، ويدفعونه الى الاستدانة ، ولم يتركوه الا وهو غارق فى الديون الى ذقنه .

خاض معترك الحياة ، واطلع فيه على اعاجيب لم يطلع على مثلها فى أعجب القصص الخيالية . خاض بنفسه ذلك المعترك ، واكتوى بناره ، ووقع فى حبائل صائدى المال الذين ابتدعوا من الحيل والمكائد ، فى قيامهم بمغامراتهم ، ما يذهل الشياطين انفسهم ! .. فلماذا يستعين بالخيال ليبتدع الغرائب فى قصصه وهو يرى فى عالم الواقع ما هو اغرب واعجب ! وتجلت له الحقيقة الكبرى على حين فجأة . تجلت له اهمية تصوير الواقع وفائدته .. انه يستطيع تحقيق هدفه من طرفيه .. يستطيع ان يكتب قصصا واقعية لها أكبر قيمة فيحقق المجد الأدبى الذى يتوق اليه ، والكسب المادى الذى يوفر له حياة رغدة كريمة .

اعتاض عن ابطاله الوهميين برجال المال والأعمال من تجار وسماسرة ومضاربين وموثقين ومحامين ومقاولين وما اليهم . ولم يعد أولئك الرجال فى قصصه الاعيب فى أيدى المصادفات والأقدار ، ولكن آدميين تؤثر فيهم بيئتهم وحرفهم ، ويؤثرون فيها وهو لم يهتم بتصوير خوالجهم وأفكارهم فى أوقات العزلة والفراغ ، ولكنه صورها وهم مرتبطون بمجتمعهم مندفعون فى تياره المتضارب . واستطاع بذلك ان يحقق فتحا جديدا فى عالم القصة الواقعية .

صور مجتمعه على حقيقته مستعينا على ذلك بنظر الفنان الثاقب ، وبصيرته النفاذة ، وحرصه على صدق التصوير دون أن يسمح لخوالجه ومعتقداته ان تفسد ذلك الصدق ، وتموه الحقيقة وهو لم يلجأ الى تبرير عيوب مجتمعه دفاعا عن النظام الذى نشأت هذه العيوب فى ظله ، ولكنه راح ينقب عن أسبابها الرئيسية ويفضحها فى سبيل الصدق لا فى سبيل ميوله وأهوائه .

قال أحد النقاد الفرنسيين فى ذلك :

« كان قلب بلزاك وعقله واحساسه الشريف النزيه فى ثورة على نظام عصره . ففى قصته « الاحلام الضائعة » يصيح فوتران « الذهب ! .. نعم ، الذهب هو دينكم وعقيدتكم الدستورية . » وهو لم يكد يبدأ كتابة قصته « الكوميديا الانسانية » حتى شغلت المشكلة الاجتماعية باله فطفق يعرضها فى أسلوب ثورى تقتبس منه قوله : « كيف يحرم غارس الحبوب ومنبتها وحاصدها ثمرة كده فيأكل أقل مما يأكل غيره ؟ ان هذا سر دون شك ، ولكن لا يصعب كشفه . » ولم يغب عنه أن نظام الحكم فى عصره يضحى بثلاثين مليونا من الانفس فى سبيل خمسمائة أسرة نبيلة . وأن « ديموقراطية » الاغنياء تستهلك الضعفاء . وان الرأسمالية الاستغلالية تجرد الانسان من ايمانه بالشرف والقيم الانسانية » وهو يقول كذلك انه يشم رائحة الرمم تنبعث حوله من المجتمع المشرف على السقوط ، ويرى أن شبح الاشتراكية يصعد فى الافق ، وأن حق العيش بلا عمل امتياز لا مبرر له ، والمستهلك الذى لا ينتج مغتصب لحق غيره . . »

واذا كان بلزاك قد عبر فى قصصه عن بعض معتقدات وآراء تناقض آراءه ومعتقداته ، فانه فى ابداء تقززه من بورجوازية عصره كان يعبر عن شعوره ورأيه فى غير تناقض . وهو لم يصور مجتمعه تصوير من يرقبه عن بعد ، ويسجل مشاهداته ، ولكن تصوير من خبره ، وذاق منه الأمرين ، وتهدمت آماله على يديه .. لقد وقف مجتمعه عقبة فى سبيل تحقيق آماله الدنيوية ، ومطامحه الأدبية ، وحطم مثله ومعتقداته ، واضطره الى تلويث قلمه بكتابة الترهات التى أراد تنزيهه

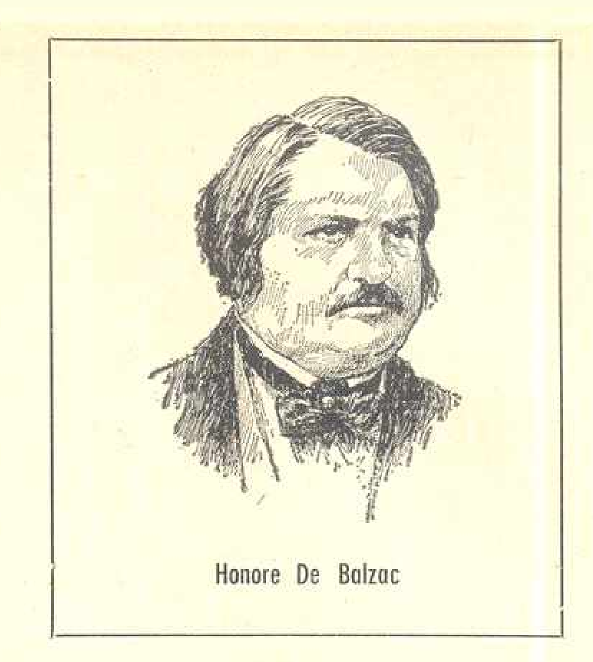
عنها . وحرمه ما تاق الى كتابته من روائع الأعمال الأدبية . وبذلك اشتملت قصصه الواقعيـة التى دبجها قلمه بعد التعثر ، والتى بهرت العـالم ، ومهدت الطريق لازدهار ادب الحياة بعد ادب الوهم .. اشتملت على شحنة قـوية من الانفعالات والعواطف الجياشة رآها بعض النقاد شائبة شابت واقعية بلزاك لأنها حملت فى بعض الأحيـان على المبالغة فى تصوير الواقع بدل تصويره فى صـدق ودقة .

ومما اخذه عليه النقاد ايضا ان قصصه لم تتعد نطاق حاضره كما بدا له .. فهو اذا استطاع بعين الفنان الواعى أن يدرك دقائق مشكلات عصره ، فانه لم يستطع أن يتبين وجه حلها .. رأى اضمحلال البورجوازية الراسمالية المستغلة ، وتنبأ بسقوطها وضياعها ، ولكنه لم ير فى الاشتراكية التى كانت تدق على الأبواب وجها للخلاص ، ولم يثق فى قدرة الطبقات الشعبية على أن ترقى الى المسـتوى العلمى والأدبى الذى وصلت اليه البورجوازية دون أن تتلوث بعيوب تلك الطبقة الآخذة فى الانحلال .

بيد انه اذا كان لم يجد لأزمة مجتمعه حلا ، فقد وجد الحل لأزمته هو على الاقل . واذا كان غيره من اهل النظر الثاقب اتجهوا بنظرهم الى أمام بحثا عن الحقيقة فقد اتجه بنظره الى خلف ، وحن الى عهد الاقطاع ، وأكبر سادته الأشراف الى حد انه ادعى انتماءه اليهم .. بل ان قلبه لم يمل يوما الى امراة غير أرستقراطية . وليس فى تصرفاته هذه جميعها الا تعبير عن اشمئزازه من بورجوازية عصره .

واذا أردنا أن ننظر فى بعض اعماله ، ونضعها فى ميزان النقد ، فان التوفيق يصبح أقرب منالا اذا درسنا البيئة التى نشأ فيها وترعرع ، وعرفنا أثر أسرته وأصدقائه ومعارفه فى نفسه وفى عقله . وهذا ما سنحاول بحثه فى مقال تال .





Honore De Balzac

بلزاك والمجتمع الانساني

بقلم ملتن كرين

ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة

* * *

كان تاريخ الانسان الطبيعي ، من مدة طويلة ، الموضـوع الاثير لدى الكتاب الفرنسيين القاصين والدراميين وارباب المقالات على حد سواء . ومنذ البداية يشعر احدنا بـان هؤلاء كانوا يرقبون الجنس البشري فيحددون صفاتـه ويصنفون مراتبه في جميع مظاهرها متناولين الاشخـاص حديثي النعمة والبخلاء والداعرين والناس الريفيين والنساء ذوات الحشمة المتصنعة وغير هاتيك وهؤلاء من البشر .

واشهر سجل قدمته فرنسا في هـذا الصدد يتضمن اسماء مونتين ومولير ولابروير وزولا ورومان وبراست . ولعل أونوريه دي بلزاك هو اشمل الادباء الاجتماعيين اطلاعا واوسعهم وعيا واصالة واطولهم باعا . وقد قدر لمجموعته الهائلة من الروايات والقصص والدراسات ، التي اطلق عليها العنوان الشامل (الكوميديا الانسانية) قدر لها أن تؤدي للمجتمع الانساني ما اداه العالم الطبيعي الفرنسي العظيم بوفون قبل قرابة قرن من عهد بلزاك لمملكة الحيوان بكتابه (التاريخ الطبيعي) . وقد اشار الى هذا التشابه بلـزاك نفسه في مقدمته الرائعة الكوميديا الانسانية حين قال :

« في الطبيعة انواع (بشرية) اجتماعية كما فيها انـواع حيوانية . فاذا كان بوفون قد تمكن ان يقدم للناس كتابا جليلا يتضمن علم الحيوان باسره افلا يصح القيام بمأثـرة من هذا الضرب عن المجتمع (البشري) ؟ ومن الطبيعي ان يكون نطاق هذا المجتمع اوسع آفاقا من نطاق عالم الحيوان . فحين صور بوفون الاسد تصويرا مستفيضا اقتصر على جمل قلائل لما تناول اللبوءة ، بينما ان المـرأة في المجتمع ليست دائما انثى الرجل حسب . . ذلك ان الوضعيـة الاجتماعية تحتضن احداثا لا قبل للطبيعة على احتضانها لانها تتكون من الطبيعة والمجتمع . وعليه فوصف الانواع الاجتماعية هو ضعف وصف الانواع الحيوانية اذا اخذنا بنظر الاعتبار الجنسين (الذكر والانثى) . ثم ان قليلا من الدراما يحدث بين الحيوانات ، كما يندر الاضطراب ، وكل ما هنالك هجوم بعضها على بعضها الاخر . ان النـاس يهاجمون بعضهم بعضا ، ولكن الاختلاف بدرجة الذكـاء يجعل النضال اكثر تعقدا . واذا لم يعترف قليل مـن العلماء بفيضان (الحيوانية) على الانسانية بتيار من الحياة عنيف بعد ، فقد يصبح اي من البقالين سيدا من سادات فرنسا ، كما قد ينحدر اي من النبلاء الـى درك اجتماعي منحط . ثم ان بوفون وجد الحياة سهلة جدا بيـن الحيوانات . والحيوان لا يعرف الفنون ولا العلوم ، بينما الانسان ، على حسب القانون الذي ينبغي النظر فيه ، ميال الى عرض تقاليده وافكاره وحياته عرضا فنيا .

وعلى ذلك فالمؤلف الذي اعده ينبغي ان يكون ذا اوجه ثلاثة تمثل الرجال والنساء والاشياء ، وبكلمة مختصرة الاشخاص وما يعبرون به عن افكارهم بصورة مادية ، اي الانسان بالاضافة الى الحياة ، لان الحياة هي كساؤنا » .

وسواء اتفقنا مع سلامة نظرية بلـزاك العلمية ام لا ، فليس من شك انه خلف لنا وصفا لا يجارى عن الحيـاة الفرنسية في النصف الاول من القرن التاسع عشر . فهو كترولوب في العهد الفكتوري الانجليزي ، وجول رومان في الجمهورية (الفرنسية) الثالثة ، عمل جاهدا على تزويدنا بمعلومات وفيرة عن شخصية الطبقة المتوسطة ، متفوقـا بذلك على خيرة المؤرخين والعلماء الاجتماعيين . وهـذا الامر قلما يساعدنا على تفسير ما يمتـاز به بلـزاك مـن جاذبية مستمرة لدى عامة القراء في طول الارض وعرضها .

ان عظمة بلزاك يمكن توكيدها بيسر اكثر من شرحها . فقد جاهدت عبقريته تحت (ظروف) مثبطة هائلة . ويكاد يجمع نقاد بلزاك على عدم اهتمامه باللغة . يقول بهذا الشأن اميل فاغيه ، الناقد البارز وعضو الاكاديمية الفرنسية : «الكل متفقون على ان بلزاك كتب بصورة رديئة . وليس من حاجة لتصحيح الراي العام في هذه القضية . لانه في الواقع كاتب رديء » .

كان بلزاك جامعا عاطفيا لكل المعلومات الطريفة ، ولهـذا السبب حمل نفسه حملا على تدوينها بغير التفات الـى متطلبات عمله الامر الذي جعله يسيء الى الذوق الحديث . وذلك تبعا لما كان يحدثه في القارىء من ردود فعل تمشيا

مع جوادث قصصه وبما كان يشير اليه من مغزى اخلاقي او نتيجة مرتقبة .

ومع ذلك ، فبلزاك يسمو على اخطائه الهينة والكبيرة بما عرف به من قوة ايمان بما يكتب ، وهذا ما لا يحتمله فنان اقل منه موهبة . ويعود ذلك الى ان عبقريته تطغى على كل نواقصه الاخرى .

لقد كتبت سيرة حياة بلزاك مرارا عديدة واحدث هذه السير هي ما كتبه ستيفان زفايج (١٩٤٢ واندريه بيلي (١٩٤٤) . ولد بلزاك فى سنة ١٧٩٩ فى تور وكان ابن موظف مدني غير اسمه من (بالسا) الى (بلزاك) ثم حوله ابنه الى اللقب النبيل (دي بلزاك) . اما طفولته فقد تكدرتم بهجران والدته ونبذها له ، وقد تشكى عن تلك الاحوال بمرارة فيما بعد . ولذا فليس غريبا ان يصبح عالة على مدام لور دي بيرني على الرغم من شبابه وكبر عمرها . وقد ظلت هذه المراة خليلته ومرشدته وناقدته حتى نهاية حياتها . واول ما لمع نجمه الادبي فى سنة ١٨٢٩ حين نشر قصته (ليه شوان) . ومنذئذ جمع مالا كثيرا وبذر اكثر مما جمع ، فكان عرضة لمضايقات الدائنين .

ومما يجدر ذكرهانه لا مدام دي بيرنيولا مدام هانسكا(١) ولا اية من خليلات بلزاك استطاعت تنظيم حياته وضبط عاداته ومشاربه الغريبة . ومن ذلك انه كان يتمسك باشد النظام الاسبارطي عند العمل ، الذي كان يقارب يوميا الاثنتي عشرة ساعة او ثلاث عشرة ساعة ، لا يذوق فيها غير البيض المسلوق والقهوة .

ولكنه حينما كان ينتهي من عمله ، (يتناول ما يستطيع تناوله من الطعام بشراهة غريبة وبكميات هائلة لا يستطيع القارىء الكريم تصديقها بسهولة ، وقد اشار الى ذلك احد ناشري كتبه) (٢) .

عرفت شخصية بلزاك بفتنتها وجاذبيتها ، يشهد على ذلك كل من عرفه من معاصريه حتى ناشري كتبه الذين كانوا يأسفون لعاداته الغريبة ومماطلته فى دفع المسودات اليهم ، وهؤلاء انفسهم لم يطيقوا مغالبة جاذبيته . ومما تنبغي الاشارة اليه انه كان الصديق الصدوق للعديد من عظماء كتاب عصره . ومن اصدقائه الحميمين فكتور هوغو، الذي ادلى بصوته مؤيدا قبوله فى الاكاديمية الفرنسية من مجموع صوتين فقطوذلك فى المرتين اللتين تقدم بهما لقبوله عضوا فى الاكاديمية .

ان شعور بلزاك برسالة الادب (المقدسة) وتركيز ذهنه الفريد على فنه يجعلانه يحتل مكانة مرموقة بين عظماء الرومانسيين . هذا من جهة ، ومن جهة اخرى ، فانتاجه لا يعالج الموضوعات المميزة للفن الرومانسي ، كاعلاء شأن الحب والطبيعة . اما موضوعاته فتتناول الهجاء الكلاسيكي و (الكوميديا) من اضراب : البخل والطموح والشهوانية والغرور والنفاق . ان بلزاك لا يعترفبالحب مسيرا للعالم وانما يعترف بالمال . ومن هنا يصعبعلى وردزورث اعتبار بلزاك رفيقا له فى مجالات الرومانسية . اما موليير فيعتد به بكل سرور زميلا ملازما له . ثم ان بلزاك يختلفمن وجه مهم اخر عن الرومانسيين العظامءمن امثال شيلليولامارتين وهانيه ، لانه كان محافظا عنيفا فىالسياسة والدين ،معتقدا بان تضامن الكنيسة والدولة ، فى شكل حكومة ذات سلطة شديدة موحدة ، هو وحده الضمان الرادع ضد الميول الفوضوية التي يبديها المجتمع البرجوازي . دع بايرون او كوليردج يسبحان بحمد الثورة الفرنسية ، فان بلزاك الملكي الكاثوليكي ، يعرف ان القمع مهما كان شديدا يهون بالقياس الى الرعب والاضطراب والبلبلة .

وفى سنة ١٨٤٢ ، وضع بلزاك ، مؤلف خمسين رواية ، خطة تتضمن ، شكل وفحوى نتاجه الادبي برمته . وما كانت هذه الخطة سوى (الكوميديا الانسانية) التي كان المفروض فيها ان تحلل المجتمع الفرنسي فى عصره ، على ان تتوزع مؤلفاته المنشورة والتي يتوقع ان يكتبها تحت العناوين السبعة الاتية : مشاهد من الحياة الخاصة بالفرد ، مشاهد من حياة الاقاليم ، مشاهد من الحياة العسكرية ، مشاهد من الحياة الريفية ، مشاهد من الحياة السياسية ، دراسات فلسفية ، دراسات تحليلية . وفي غضون الثماني سنوات من اواخر حياته ، اعاد باستمرار تثبيت هذه المراتب ، كما حول كتبه من مجموعة الىاخرى

ولا مناص من القول : ان مشروع بلزاك هذا كان اميل شيء الى التكلف والتصنع ، فقد فرضه فرضا على كثير من الكتب بغير فكرة مدروسة . ولكنه قد يكون تحسس طريقه بصورة غريزية نحو هذا المشروع ، بيد ان طفراته فى جمع شتات عناصر عمله تحول دون اثبات هذا الراي . ثم ان عناوين فصول كتبه تشير الى موضوعية « علمية » شاملة تنتقص من فنية كتبه كما هي فى الواقع .

وككثير من الفنانين قبله ، كان كاتبا خيرا منه مفكرا ، وربما كان من حسن الحظ ان يفكر بمشروع « الكوميديا الانسانية » فى اواخر حياته العملية ، حين يعجز تكلف العناوين من الوقوف حيال انجازاته الادبية بما امتازت به من اصالة وتلقائية . وهذا ما هو واقع بالقياس الى (اوجيني غرانديه) القصة التي نشرها بلزاك فى سنة١٨٣٤ قبل ثماني سنين من وضعها بين (مشاهد من حياة الاقاليم) فى « الكوميديا الانسانية » .

ان هذه القصة هي قصيدة ريفية شعبية تمثل فتاة يافعة احبت لاول مرة ، ولكنها اعطيت لرجل لا يمكنه ان يدرك قدرها ، والقصة باجمعها خالية من النواقص التي تميز نتاج بلزاك المتاخر . والدليل على ذلك انها تنحني

---

(١) نبيلة بولندية تزوجها بلزاك بعد علاقات وصلات دامت عدة سنوات . ملتن كرين . (٢) من كلام المترجم . (٣) الاستاذ روجرز فى كتابه النفيس « بلزاك والقصة » . ملتن كرين . (٤) درايزر من المع الكتاب الواقعيين فى الولايات المتحدة فى باكورة العشرين ، وقد شجب النظام الاجتماعي هناك بعنف . المترجم .

احتراما لعلم الاجتماع ، كما ان ثلاثة من فصولها الستة تحمل عناوين يقصد منها معان اجتماعية كبيرة . والنضرب لذلك امثلة) : « وجوه برجوازية » و « الحب فى الاقاليم » و «هكذا يسير العالم» . كما يقدم الكتاب شرحا مستفيضا لاتهام بلزاك الاساسي المنصب على المجتمع البرجوازي ، على انه مجتمع يسيطر عليه المال .

ان شخصية اوجيني هي التي تضع اهداف القصة وتكون شكلها ، اما شخصية ابيها فهي التي تعطيها نكهة ومغزى . واوجيني وحدها تنتقل من الطهارة التى التجربة ، على حين يبقى الاخرون دون تطور يذكر : ان شارل الشاب الجميل ، احد الاقارب ، شاب متفسخ ، كما تدل على ذلك اناقته الباريسية ، وكما تشير الى ذلك خليلته الباريسية ايضا ، وما ان ينزل هذا الطارىء بدار اوجيني فى ساومر حتى تبدأ حوادث الكتاب فى الجريان . اما ام اوجيني فتتخاذل مولية الادبار تحت وطأة العقاب الذي ينزله غرانديه بابنته . وهذا الاخير الذي يقدم الينا فى مستهل الكتاب جملة وتفصيلا تخصص له مختلف المواقف من اجل عرض شخصيته عرضا جليا ، ولكن هذا البخيل لايستطيع ان يدهشنا باراءنا لجانب غير متوقع من جوانب نفسيته ، كما يفعل (بروست) بشخوصه عادة . ولكن شخوص بلزاك لا تتغير وانما تتوسع من مفهوم مركزي معين .

ولا شك فى ان خيال بلزاك قد وقع ضحية لغرانديه الذي سيطر على القصة كما سيطر هرستوود على قصة (الاخت كاري) او فالستاف على مسرحية (الملك هنري الرابع) . ان الفضيلة قد اثارت بلزاك ولكن الرذيلة قد سحرته كما تفعل بالقياس الينا . يشير (الناقد) هيبوليت تين منذ مدة الى ان بلزاك حين ابدع شخصية غرانديه انما ابدع نسخته الخاصة من شخصية هارباغون البخيل الكلاسيكي الذي ابدعه موليير فى مهزلته العظيمة (البخيل) . ولكن غرانديه ليس مجرد هارباغون متجسدا فى القرن التاسع عشر بل هو مخلوق اصيل كل الاصالة . ان بلزاك يختار سبيله بدقة : ففي خلال الثورة اشترى صانع البراميل العجوز احسن بساتين الكروم فى المنطقة ، كانت سابقا تعود الى بعض الكهنة . يشير بلزاك بمرارة الى ان غرانديه كان يعد شخصا ميالا الى الافكار الجديدة ، و « لكنه ـ فى الواقع ـ كان ميالا الى بساتين الكروم » ولهذا السبب فقد ارتفع شانه فى ادارة (ساومر) وازدهر وضعه الاقتصادي كرئيس بلدية (براي) على عهد نابليون وبعد عودة الملكية . وعلى الرغم مما ساور ثروة غرانديه من شكوك ، فقد اشتهر بالحكمة والرصانة ، وقد اشار الاستاذ صموئيل روجرز الى هذه الحقيقة عدة مرات ومن ذلك قوله : « ان غرانديه رجل نزيه مع قساوته .. وان لم يكن كذلك ، فشعوره بالسرور لا بد له ان يضيع هباء (٢) » ...

ان غرانديه شخصية هزلية عظيمة من شخصيات الادب كمجانين هزليات بين جونسن ، التي تسيرها وتسيطر عليها رغبة واحدة او نازع واحد من الجنون . ان الصفحات الاولى من الكتاب تقدم لنا هذا المخلوق البارد الممسوس بقوة المال ، شخصا لا يرى خلافا له فى اي من الاشخاص . اما حياته فتجسد الفكرة القائلة : ان محبة المال هي اساس كل شر . انظر اليه كيف يخبر ابن اخيه شارل بان اباه قد ارتكب جريمة الانتحار « نعم ايها الولد ، لقد حزرت ، انه مات ، بيد ان هناك شيئا افظع من ذلك ، لقد حطمك . لانك لا تملك شيئا من المال » . ثم يتشكى غرانديه بعد ذلك من شدة الم شارل فيقول : « هذا الولد لا يصلح لشيء ، فهو يفكر فى الموتى اكثر من تفكيره بالمال » . ولما تاخذ غرانديه سورة من الفكر ، يعلق بلزاك قائلا : « ان البخلاء لا يؤمنون بحياة قابلة . فالحاضر هو كل شيء لديهم » . ثم يعاقب غرانديه ابنته اوجيني بان يجعلها تعيش على الخبز والماء ، لانها اعطت دراهمها الى شارل ، ويسبب وفاة زوجته لاصراره على عدم غفران البنت . ان هذا الشخص يبلغ حدا من البخل يجعله وهو على فراش الموت يحاول اغتصاب اصليب المذهب من القس الذي يمسك به ليقبله .

اما البيت الذي يسكنه آل غرانديه الثلاثة ويحيون فيه حياتهم الفارغة . فهو نفسه ابداع لا ينسى اعتنى به بلزاك عناية خاصة ، شأنه بعالم خياله باسره . فنرى فيه الوصف الدقيق والدراية الشاملة بدقائق الاشياء والاحوال شان كل نتاج من يد انسان عبقري . ذلك بان طريقة بلزاك تتلخص فى تخيل الناس والاماكن والحوادث كانهم جميعا من صلب التاريخ ثم تسجيل ما يراه ويسمعه بدقة واهتمام . وهذا هو السبب الذي يجعله غير قادر على التوقف غالبا كما نريده ان يفعل . فعندما يتسلم غرانديه رسالة من اخيه ، او يكتب شارل الى خليلته ، لا بد لنا ان نقرأ النص بكامله . وحين تعد اوجيني مجموعة نقودها الذهبية لشارل من اجل البحث عن عمل فى جزر الهند الغربية ، نرى غرانديه يغدو عالما من علماء النقود يتفحص كل عملة على حدة بعناية . ولما يصل شارل من باريس يعدد بلزاك بدلاته مضيفا اليها هذه الملاحظة المهمة: «لقد اشترى كل نوع من (الياقات) والاربطة الشائعة فى ذلك الوقت ».

ان بلزاك هو اعمق مؤرخ واع لعصره لما يثير بنا من انتباه بالتفاصيل كانه عالم من علماء العاديات يشرح عادات حضارة مندثرة .

(وفى هذا الصدد يمكن مقارنة تيودور درايزر ببلزاك بدقة، فهو ـ فى الحق ـ حفيده الروحي كما هو ابن زولا وذلك فى روايته « الاخت كاري ») .

وبلزاك اعظم ما يكون نجاحا كمؤرخ عندما يتعرض الى غرانديه وتصفيته لديون اخيه . « يعترف كل من اندريه جيد ومارتن تيرنل ان تفصيلات هذه القضية هي خارج نطاق تصورهما مع انهما يقران بحنكة مضاربات غرانديه » .

وبعد ، فان اصرار بلزاك الساذج الاخاذ فى تسجيل ادق

صقيع ...

ايها الشتاء المجنون
يا سجن الممزقين في هذا العالم
يا ليلا امطاره من خناجر وحجارة
الا ، اسكب في روحي نهرا
من نبيذك الجهنمي
اغرقني ببحر جنونك المتجمد
اضرب جبهتي بيدك الحديدية المتنمرة
واصلب قلبي شهيدا على صفحة السماء
اصلبه ... ليكافح الرياح ويقهر العاصفة !!..

انا اسطورة الاحتراق ، والبرودة
وغفوة القمر في ليل من صخور
انني اشم في احتراقي روائح احلام
مفعمة بالحنين الحار الى ارتياد المجهول ،
وعبير سمك .. وشذى تبغ مخمر بالنبيذ
واريج لحم آدمي
يحترق في غابة الحياة المخيفة
غابة الشتاء ، في صميم الابدية

الحطب يشتعل في المواقد
ليستحيل الى لهب ازرق ، واحمر ، ووردي
بلون اعراف الديوك
وانا اشتعل في مواقد الزمن
لاستحيل الى اغنية بلا لون ،
ودونما روائح موحية

لو كنت حطابا لجمعت من اشجار الغابة
جبالا هائلة من النيران ، واحرقت الشتاء
هذا السرطان الرهيب الذي يعسكر في الحنايا
كجيش من الفيلان

خذ حريتي يا شتاء بربريا واعطني معطفا
وخمرا .. وتبغا
خذ حريتي وامنحني قليلا من الدراهم
ادفع بها قساوة المخالب
لكن اياك ان تدخل داري
وجيوبي تصرخ كثعالب جائعة
كقطار ... في امسيات ماطرة حزينة

لو كنت ذئبا لاخترق رمحي جبهة الجوع
وجبهة الصقيع
لو كنت ارنبا لتدثرت بفروة تقيني شر الزمهرير
لو كنت خروفا لكنت احتمي بجلد دافىء
يكفيني عناء البحث عن معطف

الشتاء اللعين يسدد الى صدري
غابة كثيفة من الخناجر
وها انذا ضحية في وليمة الحياة الجهنمية
يقتلني الزمن بنيران العذاب ..

خذ حريتي يا شتاء
واعطني معطفا .. ونهرا من نبيذ

دمشق — **سليمان عواد**

التفاصيل المتعلقة بعالمه يسحرنا سحرا ويقنعنا (وهذه المسألة تكون جوهر « واقعية » بلزاك المشهورة . التي كتب عنها الكثير والكثير جدا) . حتى ان اشد الحوادث غرابة وابعد الشخوص عن الواقع تبدو معقولة . اما استغراق بلزاك في عالم خياله فتمثله اجمل تمثيل النكتة المشهورة : دعا الكاتب جول ساندو ، احد عشاق جورج ساند ، دعا بلزاك الى بيته وابلغه نبأ وفاة اخته . اصغى اليه الضيف وعبر له عن تعزيته وفي الختام قاطع صديقه قائلا « والان دعنا نعود الى الواقع . اتعلم من سيكون من نصيب اوجيني غرانديه ؟ »

اربيل — العراق — **يوسف عبدالمسيح ثروة**

مصر
الهلال
العدد رقم 8
1 أغسطس 1958

بلقيس
المرأة التي بهرها سليمان
وخلد قصتها القرآن

بقلم الدكتورة بنت الشاطىء

مرت العصور وتتابعت الاجيال ، وقصة «بلقيس» ما تزال حديثا يروى وقصة تستعاد، وصورتها ماتزال تتراءى من اعماق ذلك الماضي السحيق الموغل في القدم ، ساطعة البهاء نابضة بالحياة ، فلا اعيا الزمن ان يطمس معالم فتنتها ، او يحجب شيئا من روائها وسناها، او ينحى عنها تلك الظلال الاسطورية التي حفت بها فزادتها سحرا على سحر

وقف التاريخ أمامها حائرا مبهورا: لقد ظل آمادا طويلة يتجاهل وجودها ويحسبها من مبتدعات السمار وخيالات القصاص . لكن الكتب الدينية المنزلة جاءت فاعترفت بها اعترافا صريحا جهيرا ، لم يعد من السهل معه أن يهدر التاريخ وجودها وماذا يجدى الاهدار وقد أضفى عليها ذلك الاعتراف السماوى حرمة دينية ، فصار من العسير انتزاع الايمان بها من قلوب الملايين الذين آمنوا بما أنزل على موسى وعيسى ومحمد عليهم السلام !

ثم جاءت الحفريات فأثبتت وجود كثير من معالم الدنيا التى كانت مسرحا لتلك القصة التى فاقت الأساطير

تبدأ القصة فى القرآن ، حين ورث « سليمان » الملك والنبوة والحكمة عن « داود » عليهما السلام ، ثم حباه الله بفضل منه ، فعلمه منطق الطير وسخر له الجن . وحدث أن افتقد « سليمان » طائره الهدهد ، فتوعده بعذاب شديد ان لم يقم له عذر مبين فى هذا الغياب . وجاء الهدهد ، وعلم سليمان بأمر ملكة سبأ وعرشها العظيم ، وسمع أنها

وقومها يسجدون للشمس من دون الله،لا اله الا هو رب العرش العظيم» فما كان من « سليمان » الا أن كتب اليها كتابا ، طار به الهدهد الى سبأ، وألقاه الى الملكة التى تلته فى عناية، ثم قالت لأهل مشورتها : « يا أيها الملأ انى ألقى الى كتاب كريم . انه من سليمان،وانه : بسم الله الرحمن الرحيم . ألا تعلوا على وائتونى مسلمين »

ثم سألتهم الفتيا والرأى قائلة :

« يا أيها الملأ أفتونى فى أمرى ، ما كنت قاطعة أمرا حتى تشهدون . قالوا : نحن أولو قوة وأولو بأس شديد . والامر اليك فانظرى ماذا تأمرين . قالت : ان الملوك اذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة . وكذلك يفعلون . وانى مرسلة اليهم بهدية فناظرة بم يرجع المرسلون . فلما جاء سليمان ، قال : أتمدونني بمال ، فما آتانى الله خير مما آتاكم ، بل أنتم بهديتكم تفرحون . ارجع اليهم ، فلنأتينهم بجنود لا قبل لهم بها ولنخرجنهم منها أذلة وهم صاغرون »

وتمضى القصة القرآنية ، فتروى لنا كيف وفدت ملكة سبأ على سليمان تبغى المسالمة ، فما راعها الا أن رأت عرشها هناك ، فقيل لها : « أهكذا عرشك ؟ قالت : كأنه هو ! »

وقاد سليمان ضيفته الى صرح ممرد لم يسبق لها أن رأت مثله ، « فلما رأته حسبته لجة ، وكشفت عن ساقيها ، قال : انه صرح ممرد من قوارير »

اذ ذاك شعرت الملكة بضآلة سلطانها وتفاهة ملكها ، أمام الذى شهدت من آيات ملك سليمان ، وجبروت سلطانه ، ومعجزات نبوته فلم تتردد بعد ذلك فى الايمان برب سليمان ، وقالت فى خشوع : « رب انى ظلمت نفسى ، وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين »

□

هذا هو جوهر القصة كما وردت فى القرآن الكريم ، مكتملة العناصر، متسقة المواقف ، مترابطة المشاهد، لكن دون اهتمام بالجزئيات أو عناية بالتفصيلات ، فما كان يعنى القرآن منها — وهو كتاب هداية ودين — الا موضع العبرة ومضرب المثل وعنصر العظة والهداية : ملكة ذات جمال وسلطان ورأى ، تعبد هى وقومها الشمس من دون الله ، فيأبى سليمان النبى الا أن يردها عن هذا الضلال، ويبعث اليها على جناح طير ، برسالة موجزة ما تكاد الملكة تقرأ ما فيها حتى تدرك بفطنتها ما وراء هذه الكلمات القصار من جد وحزم وتصميم ، وترى الامر أخطر من أن تبت فيه وحدها أو تستقل فيه برأى قاطع ، فتجمع مستشاريها وتسألهم أن يفتوها ، فيظهرون اعتدادا بقوتهم وبأسهم الشديد ، معلنين بذلك عن استعدادهم لمواجهة هذا الخطر ، تاركين للملكة بعد هذا ، الكلمة الاخيرة ، فلتأمر بما شاءت ، فهم جندها الاقوياء ورعاياها المخلصون الأمناء . لكنها تشفق على



بنصحها وقومها من التعرض للغزو ،
والملوك اذا دخلوا قرية افسدوها
وجعلوا أعزة أهلها أذلة - ويبدو لها
أن تتابت ريثما تختبر شخصية
سليمان ، وترى ان كان ثمة موضع
ضعف تستطيع أن تنفذ منه اليه ،
وعندها أنوثتها الى رسالة لبعثة
للاختبار فبعثت اليه بهدية ، لترى
كيف يكون موقفه أمام سحر المادة
وحيلة سواء ، ثم لما عاد اليها رسلها
وحدثوها عن زهد سليمان في المال
وتصميمه على الحرب في سبيل
رسالته ، سعت اليه الملكة في كامل
زينتها وأبهة ملكها ، لعل المسألة
وتبقى المفاوضة وهنالك رأت من آيات
« سليمان » المعجزة ما جعلها ترجع
عما كانت فيه من ضلال ، وتعلن
اسلامها لله رب العالمين

ولم يعن القرآن الكريم بما وراء
هذا الصورة من تفصيلات جزئية ،
لا تتصل بجوهر القصة ، ولا هي
بحيث تجدي في الهداية والاعتبار ،
فسواء لديه أن تكون ملكة سبأ هذه
اسمها بلقيس أو غير بلقيس ، وأن
يكون أبوها شراحيل أو غير شراحيل ،
وأن تحدث القصة في وقت معين أو
سواه ، وأن يكون عرش الملكة وصفه
كذا أو كيت، وأن يكون عدد جنودها
عشرة آلاف أو عشرين ، وأن تكون
هديتها الى سليمان من كنوز المال
أو بدائع التحف أو نفيس النتاج
أو فاتنات الجواري أو ... أو ...
فلا شيء من هذا كله بذي جوهرية
في القصة ، أو يعني القرآن الكريم
من حيث هو كتاب هداية ودين

□

لكن الناس بطبيعتهم ذوو فضول،

سعت بلقيس الى سليمان في كامل زينتها وأبهة ملكها [illegible]

وقد تلا المسلمون قصة سليمان وملكة سبأ في كتابهم الديني المعجز، فشاقهم أن يعرفوا مزيدا من هذه القصة المثيرة

فمن تكون ملكة سبأ هذه التي بدت في القرآن الكريم ذات فطنة ورأي وسلطان، وخبرة بتدبير الملك وأساليب السياسة ؟

وما صفة هذا العرش الذي قال فيه القرآن الكريم « عرش عظيم » فأضفى عليه سمة من جلال حين وصف العرش الالهي في السياق نفسه بالعظمة ؟

وما مدى قوة سبأ، رعايا الملكة الذين قالوا في اعتداد : « نحن أولو قوة وأولو بأس شديد » ؟

وأي شيء كانت هدية الملكة لملك نبي، تهابه وتشفق من مواجهته بالمخالفة والعداء الصريح ؟

وكيف كان هذا الصرح الممرد، الذي أذهل ربيبة القصور، الى حد أن حسبته لجة فكشفت عن ساقيها اتقاء الماء، ولم تفطن الى حقيقته حتى قال لها سليمان : انه صرح ممرد من قوارير ؟

أسئلة جالت بخواطر كثيرين ممن تلوا القصة المنزلة، وراحوا يلتمسون الجواب عنها في فضول غالب وشوق مستثار، فكان أهل الكتاب — من يهود الحجاز — هم الذين تولوا ارضاء هذا الفضول بما أوتوا من علم بأساطير الأولين

ومن ثم راجت في الافق الاسلامي، ذائعات شاذة، ملأت قصة ملكة سبأ باضافات وحواش دخيلة، وامتلأت كتب التفسير بهذه الاسرائيليات التي تضخمت تضخما أسطوريا : فقيل — فيما قيل — ان أم بلقيس كانت من الجن، أما أبوها فالمشهور عند المسلمين أنه شراحيل ملك أرض اليمن كلها، وقد ورث الملك عن آبائه وأجداده الذين تعاقب منهم على العرش أربعون ملكا، ثم جلست عليه « بلقيس » حين مات أبوها وليس له ولد سواها

وذكروا في وصف عرشها، انه كان ثمانين ذراعا في ثمانين، وسمكه ثمانون كذلك . وكان من ذهب وفضة، ترصعهما أنواع من الجواهر . أما قوائمه فكانت من ياقوت أحمر واخضر ودر وزمرد !

وحددوا مقر ملك بلقيس، في قصر مأرب قرب صنعاء اليمن، وذكروا أن الهدهد حين آتاها بكتاب سليمان، ألفاها راقدة في مخدعها بالقصر، وقد غلقت الابواب جميعا عليها، فنفذ من كوة هناك وطرح الكتاب على نحرها وهي مستلقية، وقيل انها كانت في غفوة، فنقرها فانتبهت فزعة، وقيل أتاها والقادة والجنود حواليها، فرفرف ساعة والناس ينظرون، حتى رفعت رأسها فألقى الكتاب في حجرها، وكانت قارئة كاتبة عربية، لانها من نسل ملوك حمير

أما أهل مشـــورتها ، فأحصوا عددهم : ثلاثمائة وثلاثة عشر رجلا، كل واحد منهم على عشرة آلاف !

وكان حظ الهدية الملكية من تفانين الخيال جما وفيرا ، فروى وأنها بعثت اليه خمسمائة غلام أمرد عليهم ثياب الجوارى وحليهن الاساور والاطواق، وخمسمائة جارية فى زى الغلمان ، راكبات خيلا مسرجة بالديبـــاج المنسوج بالذهب ، وملجمة بأعنـة ذهبية مرصعة بالجواهر . كما بعثت اليه ألف لبنة من ذهب وفضـــة ، وتاجا مكللا بالدر والياقوت، ومسكا وعنبرا ، وحقا فيـــه درة عذراء لم تثقب ... » كما سمت القصة من رسل بلقيس الى سليمان، المنذر ابن عمرو من أشراف سبأ

ولم تمر مسالة الاهداء ببساطة، بل حددوا موضوع الامتحان وأسئلته فان كان سليمان نبيا ميز بين الغلمان والجوارى، وثقب الدرة ثقبا مستويا ! وان نظر الى رسول بلقيس غضبان فهو ملك ، يهون أمره ، أما اذا بدا لطيف المحيا فهو نبى !

وكان حفل استقبال ســليمان لبلقيس عجبـــا : قيـــل انه أمر الجن فصنعوا قوالب من ذهب وفضة ، رصفوا بها بين يديه ميدانا طوله سبعة فراسخ ، وجىء بأحسن دواب البر والبحـــر ، فربطت على يمين الميدان ويساره ، ثم قعد عـلى سريره ، واصطفت جنوده من الانس والجن والوحش والطير ، صـــفوفا أربعة متميزة ، يمتد كل صف منها الى آخر مرمى البصر

وبقى للصرح الممرد بعد هذا كله، نصيبه من التهاويل وتفانين الخيال: فقيل ان الجن خافوا أن يفتتن سليمان بجمال بلقيس الساحر ، فيتزوجها فتفضى اليه بأسرار لهم احتفظوا بها، وعرفتها هى - دون البشر - لان أمها جنية . وقيل انهم خافوا أن يكون له منها ولد ، تجتمع له فطنة الجن والانس، فحاولوا جهدهم أن يصدوا سليمان عن الافتتان بحسن بلقيس ، وزعموا له ان رجلها كحـــافر الدابة ، وأن ساقها شعراء مشوهة ، فاحتـــال سليمان بهـــذا الصرح الممرد الذى حسبته بلقيس لجة ، فكشفت عن ساقيها ، فاذا هى أجمل النـــاس ساقا وقدما !

واختتمت القصـــة بالاعجـــاب المتبـــادل : اعجبت بلقيس بحكمة سليمان ودينه فأسلمت معه لربه ، وأخذ هو بسحر جمالها الفتـــان ، فأحبها حبا شديدا ، وتزوجهـــا ، وأقرها على ملكها ، وأمر الجن فبنوا لها الحصون والقصور ، وكان يزورها فى الشهر مرة فيقيم عنـدها ثلاثة أيام ، ومن نسلهما جاء ملوك الحبشة واليمن !

▭

وواضح من هذه الاسطوريات

أنها من تهاويل الخيال ، وأنها بعيدة كل البعد عن روح القصص القرآنى، مجافية لاسلوبه فى البيان المعجز ، منافية لمألوف صنيعه فيما يتناول من أخبار الأولين وقصص الغابرين، حيث يكتفى — كما قلت — بموضع العبرة ومضرب المثل ، ويستهدف الهداية التى هى مناط التنزيل

وانما راجت هذه الاساطير لانها أرضت الفضول المستثار ، لمعرفة تفاصيل القصة المثيرة التى نزل بها الكتاب الحكيم مجملة موجزة،وخدع بها المفسرون لان من بين الذين جاءوا بها ، يهود أسلموا وحسن فى الظاهر اسلامهم أمثال وهب بن منبه وكعب الأحبار. على أن من المفسرين من أنكروا تلك الاباطيل الدخيلة على الاسلام ، ولفتوا الى خطرها ففى تفسير « البغوى » أن رجلا سأل عبد الله بن عتبة عما كان من أمر بلقيس بعد اسلامها ، هل تزوجها سليمان؟ فأجاب : ان مبلغ علمه أن أمرها انتهى الى قولها : « وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين »

وأورد « ابن كثير » كل هذا الحشد من الاساطير فى تفسيره لآيات سورة النمل ، ثم عقب عليها قائلا:

«والاقرب فى مثل هذه السياقات، انها متلقاة عن أهل الكتاب مما وجد فى صحفهم ، كروايات كعب ووهب، سامحهما الله تعالى فيما نقلاه الى هذه الأمة من أخبار بنى اسرائيل ، من الأوابد والغرائب والعجائب ، مما كان وما لم يكن،وقد أغنانا الله سبحانه عن ذلك بما هو أصح منه وانفع وأوضح وأبلغ ، ولله الحمد والمنة — ٨٢٩/٦ »

□

ومع استبعاد كل ما أقحم على قصة بلقيس من أساطير ، وتجريدها مما أضيف اليها من أوابد وغرائب، تبقى القصة بعد ذلك ، نفحة من سحر هذا الشرق وعطره ، ومزاجا عبقريا من روحانيته وماديته،وتتجلى « بلقيس » فى عنفوان جمالها ، وروعة جلالها ، وذكاء أنوثتها ، نموذجا أصيلا لحواء هذا الشرق بكل سره وسحره ، ومثالا عجيبا تلتقى فيه الارض بالسماء ، والآدمية بالنبوة ، والحقيقة بالوهم ،والتاريخ بالاسطورة ، والواقع بالخيال ..



بلقيس الملكة الساحرة

بقلم الأستاذ حبيب جاماتى

يتحدث الكاتب فى هذا المقال عن الملكات اللاتى عرفن فى التاريخ باسم « بلقيس » ملكة سبأ وصاحبة سليمان الحكيم

فى التوراة والقرآن

جاء ذكر ملكة سبأ ورحلتها الى سليمان فى كتابين سماويين هما : التوراة ، والقرآن. فقد ورد فى الاصحاح العاشر من سفر الملوك الاول ، وفى الاصحاح التاسع من سفر اخبار الايام الثانى ، من التوراة :

ان ملكة سبأ سمعت بخبر سليمان ، فاتت لتمتحن حكمته فى موكب عظيم ، وجمال محملة اطيابا وذهبا وحجارة كريمة . والقت عليه طائفة من الاسئلة ، فرد عليها الملك الحكيم بما اقنعها وروى ظمأها للمعرفة

«ورأت ملكة سبأ حكمة سليمان والبيت الذى بناه للرب ، وطعام مائدته ، ومجلس عبيده وخدامه وسقاته ومحرقاته ، وملابسهم ، فذكرت له أنها اقتنعت بأن كل ما نقل اليها عنه صحيح ، وأن هناك اشياء كثيرة لم ينقلها احد اليها ، وقد جاءت هى فابصرتها بعينها »

ودعت الملكة للملك بالسعادة والهناء ، وقدمت له الهدايا ، ونفحت رجاله بالعطايا ، وبادلها سليمان كرما بكرم وحفاوة بحفاوة . ثم رحلت الملكة الجميلة عن أورشليم عائدة الى بلادها

□

وفى القرآن الكريم وردت قصة ملكة سبأ فى « سورة النمل » فى سياق الحديث عن سليمان وجنوده من الجن والانس والطير ، كما يلى :

« وتفقد الطير فقال : ما لى لا ارى الهدهد ؟ أم كان من الغائبين ؟ . لاعذبنه عذابا شديدا او لأذبحنه .، أو ليأتينى بسلطان مبين

« فمكث غير بعيد ، فقال : احطت بما لم تحط به ، وجئتك

من سبأ بنبأ يقين . انى وجدت امرأة تملكهم ، وأوتيت من كل شيء ، ولها عرش عظيم . وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله ، وزين لهم الشيطان اعمالهم ، فصدهم عن السبيل فهم لا يهتدون . الا يسجدوا لله الذى يخرج الخبء فى السموات والارض ، ويعلم ما تخفون وما تعلنون . الله لا اله الا هو ، رب العرش العظيم

« قال : سننظر أصدقت أم كنت من الكاذبين . اذهب بكتابى هذا فألقه اليهم ، ثم تول عنهم فانظر ماذا يرجعون

« قالت : يا أيها الملأ انى ألقى الى كتاب كريم . أنه من سليمان ، وانه (بسم الله الرحمن الرحيم . الا تعلوا على وأتونى مسلمين)

« قالت : يا أيها الملأ افتونى فى أمرى ، ما كنت قاطعة أمرا حتى تشهدون

« قالوا : نحن أولو قوة ، وأولو بأس شديد ، والأمر اليك ، فانظرى ماذا تأمرين ؟

قالت : ان الملوك اذا دخلوا قرية افسدوها ، وجعلوا اعزة أهلها أذلة ، وكذلك يفعلون . وأنى مرسلة اليهم بهدية ، فناظرة بم يرجع المرسلون

« فلما جاء سليمان ، قال : اتمدونن بمال ؟ . فما آتانى الله خير مما آتاكم ، بل أنتم بهديتكم تفرحون . ارجع اليهم فلنأتينهم بجنود لا قبل لهم بها ، ولنخرجنهم منها اذلة وهم صاغرون

قال : يا ايها الملأ ايكم يأتينى بعرشها قبل أن يأتونى مسلمين ؟

« قال عفريت من الجن : انا آتيك به قبل ان تقوم من مقامك ، وانى عليه لقوى امين

« قال الذى عنده علم من الكتاب : أنا آتيك به قبل أن يرتد اليك طرفك

« فلما رآه مستقرا عنده ، قال : هذا من فضل ربى ، ليبلونى أأشكر أم أكفر . ومن شكر فانما يشكر لنفسه ، ومن كفر فان ربى غنى كريم

« قال : نكروا لها عرشها ننظر أتهتدى أم تكون من الذين لا يهتدون . فلما جاءت ، قيل : أهكذا عرشك ؟ قالت : كأنه هو . وأوتينا العلم من قبلها وكنا مسلمين . وصدها ما كانت تعبد من دون الله ، انها كانت من قوم كافرين

« قيل لها : ادخلى الصرح ، فلما رأته ، حسبته لجة . وكشفت عن ساقيها !

« قال : انه صرح ممرد من قوارير ! . قالت : رب انى ظلمت نفسى واسلمت مع سليمان لله رب العالمين »

تقدير واستنتاج لا تحقيق

وليس هناك عدا هذا ما يؤخذ فى هذا الشأن من دراسة التوراة اللهم الا أن سليمان شغف بملكة سبأ حبا ، وجعلها احدى نسائه،

وانها اوحت اليه نشيد الأناشيد الذى هو أروع ما قيل فى الغزل.
ولم يزد مفسرو القرآن على ماجاء فيه عنها أكثر من أنها كانت تدعى بلقيس ، وأن سليمان تزوجها ، وظل زواجهما قائما حوالى ١٩ سنة . وكان يذهب للقائها فى مملكتها التى تقع فى بلاد اليمن

فاذا رجعنا الى أقوال المؤرخين والباحثين ، والى ما اعتمدوا عليه فى أبحاثهم وتحقيقاتهم — عدا ما جاء فى الكتابين المنزلين — من أعمال الحفر والتنقيب فى اليمن وغيرها من البلاد التى يظن أن ملكة سبأ عاشت فيها ، ومن الأساطير القديمة المعروفة فى هذه البلاد ، فلن نخرج من هذا كله بأكثر من أن لقصة ملكة سبأ أساسا من التاريخ ، وأنها جاءت من الجنوب . فأما اسمها ، وأما البلد الذى جاءت منه ، فالأمر فيهما لا يعدو أن يكون من قبيل الاستنتاج ، لا التحقيق

بلقيس مصرية

وقد ذهب « يوسيفوس » المؤرخ الى أن ملكة سبأ مصرية ، جلست على عرش مصر والحبشة ، وهو يسميها « نيقوليس » ويرى أنها جاءت الى سليمان من مصر ، أو من الحبشة عن طريق مصر

ويرى بعض المؤرخين أن اسم « بلقيس » الذى أطلق فى اللغة العربية على ملكة سبأ ، هو تحريف لاسم « نيقوليس » .

وجاء مؤرخو الاسرائيليين بعد يوسيفوس فأضافوا الى ما ذكره حواشى وتفصيلات ، أطلقوا فى تدبيجها لخيالهم العنان . ومن ذلك ما ذكروه من الأسئلة الكثيرة التى ألقتها ملكة سبأ على سليمان، واجاباته عنها . وما ذكروه فى وصف العلاقة بينهما ، مماجردها من كل صبغة روحية ، وجعلها علاقة غرامية لا أكثر

ومن هؤلاء المؤرخين من ذكروا أن بلقيس جاءت من بلدة « قيطور » أو « قطر » — بمعنى بلدة العطور — ومنهم من ظلوا محافظين على أنها مصرية كما ذكر يوسيفوس

بلقيس حبشية

وللأحباش فى بلقيس رأى آخر، بلغ مبلغ العقيدة المقدسة عندهم، اذ أصبح أساسا لتاريخ الأسرة المالكة فى « اديس ابابا » . وقد وردت قصتها فى كتاب « كبرانا جشتا » أى مجد الملوك ، وأطلق عليها اسم « ماكيدا » ، أو « ناجشا أزب » ، ومعناه ملكة الجنوب . وتلخص قصتها — كما وردت فى هذا الكتاب — فى أنها ذهبت الى سليمان الحكيم فى « أورشليم » فأغراها بالزواج به، وحملت منه ، ثم عادت الى بلادها حيث ولدت طفلا سمته «منليك» أى « ابن الحكيم » — وهو الاسم الذى يحمله أكثر ملوك الأحباش من قديم الزمان حتى الآن — فلما كبر الطفل أرسل الى أبيه فى

اورشليم ، فلقنه الحكمة والعلم ونادى به ملكا فى الهيكل باسم « داود » . ثم أعاده الى أمه فى الحبشة حيث تبوأ العرش . وكان أول من أدخل الدين الموسوى الى افريقيا ، فظل ملوك الاحباش محافظين على اعتناقه حتى تركوه الى المسيحية بعد بضعة اجيال . وما زال امبراطور الحبشة حتى اليوم يحتفظ بين القابه الكثيرة بلقب « الاسد المنحدر من يهوذا »

بلقيس سورية

ويؤكد المؤرخان : نيلسون ، وكامير ، ان مملكة سبا كانت تقع فى الموضع المسمى الآن « الجوف » ببادية الشام . وهو الموضع الذى كان الاشوريون والبابليون يسمونه « بلاد عربى » اى بلاد العرب

وقال آخرون : ان « سبا » هى الدولة التى قامت على انقاضها فيما بعد دولة « تدمر » . وقد امتازت الدولتان بان العرش فيهما كانت النساء تستاثر به دائما دون الرجال . وكانت بلقيس اشهر ملكات « سبأ » . كما كانت « زنوبيا » او « الزباء » أشهر ملكات « تدمر »

وقد اخذ بعض مؤرخى الافرنج بهذا الراى ، وادلوا فى سبيل اثبات صحته بحجج كثيرة . من بينها ما قيل من العثور على قبر « بلقيس » ومومياتها فى عهد احد الخلفاء الامويين

واذن تكون بلقيس سورية . ويؤيد هذا أيضا ماذكره المؤرخان : « واهل » و « باسيت » من انها جاءت من جبال « آدوم » — التى كانت تطلق على الجبال الممتدة الآن فى جنوب شرق الاردن ، شرق البحر الميت فى اتجاه خليج العقبة

بلقيس زنجية

وهناك قبائل افريقية عدة : تقطن الفيافى والغابات الممتدة حول بحيرة نياسا بين روديسيا وموزامبيك ، تدعى هى أيضا ان الملكة التى ذهبت الى سليمان فى موكب يحمل عطورا وحجارة كريمة ، كانت ملكة بلادهم ، وقد عادت اليها وولدت بها طفلا لسليمان

ومما يذكر أن هذه القبائل تطلق على بحيرة « نياسا » اسما آخر هو « مراوى » وهو قريب من اسم « مأرب » المدينة اليمانية التى يقال ان بلقيس اتت منها

وفى جنوب بحيرة مراوى او نياسا ، مكان يدعى « ابوتونا » فيه بقايا قلعة مهدمة يسميها الزنوج الضاربون هناك « سمباوى » . ويقولون ان بلقيس ملكة « سبأ » هى التى بنتها . ويلاحظ هنا أيضا الشبه بين كلمتى « سبأ » و « سمباوى »

بلقيس يمانية !

على أن اكثر المؤرخين الذين يقولون بأن بلقيس ملكة عربية ، يرون أنها جاءت من اليمن ، وان مملكة سبأ كانت تقع بالقرب من مارب ، او ان سبأ ومارب اسمان

لدولة واحدة ، بل لمدينة واحدة

واذا نزعنا عن قصة بلقيس اليمانية جميع ما الصقتـه بها الأساطير ، وما اضافه اليها الرواة من مبتدعات الخيال ، فسنجد بعد ذلك انها ملكة شابة جميلة من ملكات سبأ ومأرب من الحميريين على الأرجح ، قد داخلها القلق على مستقبل بلادها ومصير تجارتها وقوافلها بسبب اتساع ملك الاسرائيليين ، في عهد سليمان ، وكان ان ذهبت اليه وعقدت معاهدة معه ، على غرار ما نسميه الآن « معاهدة صداقة وحسن جوار ! »

و « مأرب » الآن قرية صغيرة تقع على مسافة ١٥٠ كيلومترا تقريبا الى الشمال الشرقي من صنعاء عاصمة اليمن . ولم يبق فيها من الآثار شيء يمكن الاعتماد عليه من الناحية التاريخية، لمعرفة الحقيقة عن علاقة هذا المكان ببلقيس . وكل ما بقي بها من آثار الماضي ، من عهد الحميريين او غيرهم ، أكوام من الحجارة ، وبعض النقوش على الصخور ، وتل يعرف باسم «هيكل بلقيس» يعتقد السكان هناك انه البقية الباقية من قصر بلقيس !

ايهن بلقيس سليمان ؟

يتضح من هذا كله ، ان هناك اكثر من بلقيس واحدة ، او بعبارة أخرى اكثر من « ملكة سبأ » واحدة ، وانصار كل واحدة من هذه الملكات يدعون ان بلقيسهم هي التي زارت سليمان فأكرمها وأكرمته ، وأحبها واحبته . فأية بلقيس منهن صاحبة تلك القصة التي تحدثنا عنها التوراة ويحدثنا القرآن ؟

على انه لا يفوتنا أن نشير الى ان هناك من يفسر كلمة « سبأ » بمعنى « الجنوب » . وعلى هذا يمكن ان تكون تسمية بلقيس بملكة « سبأ » بمعنى ملكة الجنوب ، او احدى ملكات الجنوب، لأن الجنوب في ذلك الزمان كان به ملوك وملكات كثيرون وكثيرات

وليس يسعنا الا أن نشير أيضا الى ما يراه « دي ساسي » أحد المؤرخين الفرنسيين من أن الملكة التي يسميها العرب « بلقيس » ليست ملكة سبأ التي زارت سليمان الحكيم وجاء ذكرها في التوراة والقرآن ، ولكنها ملكة أخرى جلست على عرش مأرب بضع مئات من السنين بعد موت سليمان !

واخيرا نذكر أن المؤرخ الفرنسي « فريشل » يرى ، استنادا الى بعض النقوش التي عثر عليها في مأرب ، ان اسم « بلقيس » ليس اسم ملكة ، بل هو اسم ربة كان الحميريون القدماء يعبدونها ، وهو يقول : ان اسماء بلقيس وعشتروت وآتور كلها لمسمى واحد هو الربة فينوس اي الزهرة ، وانها كانت معبودة المصريين والبابليين والفينيقيين والماربيين وغيرهم من الشعوب القديمة !

حبيب جاماتي

بنائيات البخل
فى نوادر البخلاء *

فدوى مالطى دوجلاس

يتألف جانب كبير من كتاب (البخلاء) للجاحظ من النوادر. والنوادر وحدات أدبية مستقلة بذاتها. ولكى نطبق على هذه الوحدات المنهج التحليلى للمنظومة الصغيرة micropoetic فإن علينا تناول الوحدات بمعزل عن محيطها المباشر، فى البداية على الأقل. ولكن على النحو الذى يتناول فيه التحليل البنيوى هذه الوحدات بوصفها جزءا من مجموعة كاملة، خاصة أن كتاب (البخلاء) للجاحظ يحتوى كماً هائلا من النوادر.

ويمكننا تعريف نادرة البخلاء بوصفها وحدة سردية، مستقلة، تنطوى على فعل أو حدث، يكشف عن خاصية البخل عند شخص أو مجموعة من الأشخاص أو جماعة أو فئة من الناس، قد يكون لها وجود تاريخى، وتجمع بينها خاصية البخل.

وعند فحص هذا التعريف يتبين لنا أنه يقوم على فعل يحدد دورا يحدد، بدوره، هذا الفعل. ويترتب على ذلك إعادة تحديد مفهوم الوظيفة عند پروپ، بما يجعل منها علاقة بينية بين الفعل والدور.

ولما كانت المورفولوچيا سلسلة من الوظائف فإن ما نبحث عنه، فعلا، فى النوادر هو الفعل/ الدور لبخل الفعل/ البخل. وتتحدد الفئة المورفولوچية حسب الطابع الوظيفى الذى تنطوى عليه النادرة، ولا يرجع ذلك التحديد إلى أى فعل (بالمعنى المتداول) كامن فى النوادر، فما سوف نتبينه هو أن أهم ما يحدد فئة النوادر هو الفعل الذى يعرف دور الشخصية.

نادرة «الشيء» The object Anecdote

لقد أظهر التحليل الوظيفى وجود أنساق مورفولوچية متكررة مما يسمح بتعريف نوادر الجاحظ وتصنيفها وفقاً لفئات مورفولوچية morphological . وأهم هذه النوادر ما نطلق عليه فئة «الشيء» وهى تشكل العدد الأكبر من النوادر، إذ يصل عددها إلى تسع

* ترجمة مارى تيريز عبد المسيح.

وسبعين نادرة. وتتضمن تلك النوادر استخدام ـ أو سوء استخدام ـ شيء بأسلوب غير عادى، أو بعناية فائقة حرصا عليه. والنادرة التالية توضح هذه الفئة:

«وكان إذا فرغ من أكل الرأس عمد إلى القحف وإلى اللحين فوضعه بقرب بيوت النمل والذرّ، فإذا اجتمعن فيه أخذه فنفضه فى طست فيها ماء، فلا يزال يعيد ذلك فى تلك المواضع، حتى يقلع أصل النمل والذرّ من داره؛ فإذا فرغ من ذلك ألقاه فى الحطب، ليوقد به سائر الخطب» (ص٩٩).

إن الفعل الرئيسى فى هذه النادرة التى تظهر بخل ابن عبد الرحمن هو الاستخدام غير العادى للرأس؛ فالدافع هنا هو الرغبة فى التوفير. ولكن لا يتمثل لنا الفعل الذى يتضمن وظيفة على هذا الشكل دائما فى نادرة الشيء. فيروى لنا الجاحظ نادرة أخرى:

«وأما أبو محمد الخزامى، عبد الله بن كاسب، كاتب مويس وكاتب داود بن أبى داود، فإنه كان أبخل من برأ الله، وأطيب من برأ الله. وكان له فى البخل كلام، وهو أحد من ينصره ويفضله، ويحتج له، ويدعو إليه.

وإنه رآنى مرة فى تشرين الأول، وقد بكر البرد شيئاً، فلبست كساء لى قومسيا خفيفا، قد نيل منه. فقال لى: ما أقبح السرف بالعاقل، وأسمج الجهل بالحكيم. ما ظننت أن إهمال النفس، وسوء السياسة، بلغ بك ما أرى. قلت: وأى شيء أنكرت منا مذ اليوم، وما كان هذا قولك فينا بالأمس؟ فقال: لبسك هذا الكساء قبل أوانه. قلت: قد حدث من البرد بمقداره ولو كان هذا البرد الحادث فى تموز وآب، لكان إبانا لهذا الكساء. قال: إن كان ذلك كذلك، فاجعل، بدل هذه المبطنة، جبة محشوة، فإنها تقوم هذا المقام، وتكون قد خرجت من الخطأ. فأما لبس الصوف اليوم، فهو غير جائز. قلت: ولم؟ قال: لأن غبار آخر الصيف يتداخله ويسكن فى خلله، فإذا أمطر الناس، وغدى الهواء وابتل كل شيء، ابتل ذلك الغبار. وإنما الغبار تراب، إلا أنه لباب التراب. وهو مالح، وينقبض عند ذلك عليه الكساء ويتكرش، لأنه صوف، فتنضم أجزاؤه عليه. فيأكله أكل القادح، ويعمل فيه عمل السوس، ولهو أسرع فيه من الأرضة فى الجذوع النجرانية. ولكن أخر لبسه، حتى إذا مطر الناس، وسكن الغبار، وتلبد التراب، وحط المطر ما كان فى الهواء من الغبار، وغسله، وصفاه، فالبسه حينئذ على بركة الله» (ص٥٧ ـ ٥٨).

فمن بين الأفعال المتعددة فى هذه النادرة علينا بتمييز واحد منهم، وهو الفعل الذى يظهر بخل الخزامى. هذا الفعل هو التوصية الخاصة بكيفية استخدام الكساء الصوفى. وفى الواقع، فإن ما يخصنا هنا ليس فعل التوصية بل مضمونها. وإذا تأملنا فعل التوصية بمعزل عن الذى يوصى به فإن الفعل يكتسب قيمة أخلاقية محايدة. ولكن محتواه يبين لنا أن الموصى بخيل، على نحو يجعل الوظيفة مقترنة بالفعل الموصى به. وبالطبع يقع هذا الفعل فى فئة «الشيء»، وهى الفئة التى تنتسب إليها النادرة.

ويتبين لنا أن الوظيفة لا تكون بالضرورة هى الفعل الوحيد الذى يؤدى فى النادرة (وهى هنا تتمثل فى فعل التوصية) مما يقتضى اختزال الأفعال الأخرى أو حصر مهمتها فى إطار الأدوات البلاغية التى تفيد التعريف فحسب، فلا يتطلب الأمر أن تتطابق الوظيفة مع السرد الروائى.

يضاف إلى ذلك، أن تأدية الفعل/ الوظيفة لم يتم فى النادرة السابقة بل يظل فى مجال التقوى لأنه فعل موصى به. وينطبق النمط السردى للتوصية على نوادر أخرى تتبع فئة «الشيء». وقد أوصى البخلاء بأفعال عديدة من مثل تناول البقول، وتتبيل الطعام بماء الزيتون (ص ١٣٣) وكيفية العناية بالمصابيح (ص ٢٤ ـ ٢٥).

وعلاوة على ذلك قد تكون الأفعال فى تلك النوادر إما ممتدة أو غير ممتدة. فالاستخدام الغريب للرأس مثلما رأينا فى المثال السابق يعد فعلا متناهيا/ محدودا يؤدى بترو فى زمن محدد حتى وإن امتد ذلك لبضع ساعات. أما التوصية بالكف عن اكتساء القومس الصوفى فهو فعل ممتد. ولدينا مثال واضح للفعل الممتد فى النادرة التالية:

«قال سجادة، وهو أبو سعيد سجادة: ناس من المراوزة إذا لبسوا الخفاف فى الستة الأشهر التى لا ينزعون فيها خفافهم، يمشون على صدور أقدامهم ثلاثة أشهر، وعلى أعقاب أرجلهم ثلاثة أشهر حتى يكون كأنهم لم يلبسوا خفافهم إلا ثلاثة أشهر، مخافة أن تنجرد نعال خفافهم أو تنقب» (ص٣٣).

ويوضح لنا المثال السابق أن الفعل يمكن أن يكون اعتيادياً أحياناً، ويعنى ذلك أن الفعل قد يقع فى الماضى وفى المستقبل على السواء. وبالطبع، فإن الأفعال المعتادة قد تكون متصلة أو غير متصلة، ومن المنطقى ألا تكون الأفعال الموصى بها أفعالاً معتادة. وتبين لنا بعض النوادر كيف يخالف البخيل ما عهدناه عليه، كالحال مع الخزامى، البخيل الذى وهب الهدايا التى أتته إلى ضيوفه.

وإن كنا نلمس ليونة فى معالجة الفعل فإن ذلك يرجع إلى بساطة البنية المورفولوچية لنادرة «الشيء»، ولا يرجع السبب فى هذه الليونة إلى اقتصار تلك النوادر على وظيفة واحدة ولكن إلى انفصال تلك الوظيفة عن أية علاقات متداخلة بين الأشخاص، فالفعل/ الوظيفة فى نادرة «الشيء» ينقل لنا خاصية البخل عبر طبيعة الفعل ذاته. ولا يلزم لإنجاز هذه الوظيفة سوى وجود البخيل أو الشيء المستخدم أو الذى يساء استخدامه. ومن ثم يمكننا تناول الفعل إما بمعزل عن السرد الروائى أو بالرجوع إليه. وقد يكون هذا فعلا موصى به أو متضمنا فى السرد الروائى.

ولا تتطلب البنية فى نادرة «الشيء» سوى وجود البخيل بمفرده، ولكن هناك الكثير من النوادر التى تتضمن وجود أشخاص آخرين معه.

قد يكون أولئك الأشخاص من متلقى النصيحة/ الوصية (كما حدث فى نادرة الكساء الصوفى) أو شهود عيان يمثلون جزءا من خلفية الحدث الذى يتفاعل معه البخيل نادرة «زقاق دبس». ومن جهة أخرى، يمكن أن يعد هؤلاء من مستقبلى فعل البخل ذاته (أى المفعول به بالمعنى النحوى) فيقع عليهم فعل البخل. ولكن النوادر تطرح بعض الإشكالات الخاصة بتعريف أنماطها المورفولوچية، كما يتضح فى المثال التالى:

«وقال أبو إسحاق إبراهيم بن سيار النظام: دعانا جار لنا، فأطعمنا تمراً وسمن سلاء، ونحن على خوان ليس عليه إلا ما ذكرت، والخراسانى معنا يأكل، فرأيته يقطر السمن على الخوان حتى أكثر من ذلك، فقلت لرجل إلى جنبى: ما لأبى فلان يضيع سمن القوم، ويسيء المؤاكلة، ويغرف فوق الحق؟ قال: وما عرفت علته؟ قلت: لا والله. قال: الخوان خوانه، فهو يريد أن يدسمه، ليكون كالدبغ له. ولقد طلق امرأته، وهى أم أولاده، لأنه رآها غسلت خوانا له بماء حار، فقال لها: هلا مسحته» (ص ٢٩).

ويتضح من هذه الحكاية أن قطر السمن إنما هو فعل يمثل وظيفة. وقد يقال إن المضيف يعد الضحية لهذا الفعل حيث استهلك الضيف سمنه. ومن ثم يمكننا تصنيف النادرة فى فئة مورفولوچية مختلفة، هى فئة الأداة/ الضحية التى سوف نتناولها فيما بعد. ومع ذلك، فإن المثال السابق وغيره يظل ينتمى إلى فئة «الشىء» بالمثل، فلو أننا فحصنا الصفة التى تجعل من هذا الفعل ممثلا للبخل فإننا نتبين ما هو أهم من مجرد استهلاك سمن المضيف، ويتضح لنا مدى مبالغة البخيل فى استخدام السمن ليدسم به خوانه. ومن جهة أخرى، لا يمثل السمن المهدر قيمة كبيرة، خاصة إذا قيست بما أنفقه المضيف لاجتلاب التمر والسمن، مما يدل على أن المضيف لم يتذمر مما أنفقه. ولكن ما يميز الفعل هنا هو اهتمام الضيف البالغ بتدسيم خوانه حتى إنه يرفض غسله بالماء الساخن. ومن الملاحظة الأخيرة يتبين لنا أن الفعل/ الوظيفة يقع فى فئة «الشىء»، واستخدام الجاحظ هنا لوظيفة «الشىء» يماثل الاستخدام نفسه فى «زقاق دبس». ولو نظرنا إلى هذا السياق، من المنظور الأدبى، وجدنا أنه يخلق عنصرا تشويقيا ويعد تنويعا على الدور الذى يقوم به البخيل.

أما نادرة السمن فهى توضح عنصرا مهما فى فئة «الشىء»، أو ما قد نطلق عليه الاستخدام الخيالى فى مقابل الاستخدام العادى للشىء. فلم يكن المقصود من الشىء الاستخدام الخيالى (أو عدم الاستخدام). ولدينا أمثلة لهذه السمة الخيالية فى نادرة السمن ونادرة الكساء الصوفى ونادرة الرأس، حيث يتضمن الاستخدام العادى (أو عدم الاستخدام) بعض المبالغة فى الاستخدام الطبيعى للشىء. ويتضح لنا ذلك فى النادرة التى تحكى عن ليلى الناعطية:

«وأما ليلى الناعطية، صاحبة الغالية من الشيعة، فإنها ما زالت ترقع قميصا لها وتلبسه، حتى صار القميص الرقاع، وذهب القميص الأول. ورفت كساءها ولبسته، حتى صارت لا تلبس إلا المرفو، وذهب جميع الكساء» (ص ٤١).

ويتبين لنا من تلك النوادر التى أسلفنا ذكرها، أن الفعل الذى يولد الوظيفة، سواء كان تخيليا اعتياديا، اعتياديا أو موصى به، متناصا أو ممتدا، يتضمن دائما القيام بعمل شىء ما بقصد التوفير، حتى لو كان توفيرا ضئيلا. وهناك نادرتان فى كتاب الجاحظ لا تهتمان بعملية التوفير ذاتها بل تهتمان بتعلق البخيل بالشىء، إذ يروى لنا عن شخص وصل به البخل إلى أقصى حد، فإذا حصل على درهم أخذ يناجيه ويقسم على أنه لن يفلت من يده. وليست القضية، هنا، متعلقة باستخدام أو سوء استخدام الشىء. ولكن التمييز المورفولوچى يرجع إلى تمسك هذا الشخص بالشىء إلى درجة أنه يناجيه ويقسم ألا يفرط فيه، فالدافع وراء البخل هو التعلق العاطفى بالشىء. ويمكننا أن نتفهم هذا التعلق البالغ بوصفه موازيا نفسيا للأفعال المعتادة فى فئة «الشىء».

والخلاصة أن الأشياء التى يدور حولها فعل البخيل تتضمن عناصر متعددة. وأكثر هذه العناصر عدداً هى التى تتصل بالطعام، وتمثل حوالى٤٥ ٪ من المجموع الكلى. ويظهر الطعام فى شكل خبز، أو طعام مطهو، تمر أو حبوب. ويلى الطعام الملبس، فى هذه الفئة المورفولوچية، حيث يشكل ١٥ ٪ من المجموع الكلى، ويتضمن الأحذية، والخف، والكساء أو القمصان. أما الأربعون فى المائة المتبقية فتكون من عدة أشياء بقدر لا يذكر، كالزيت والمال، حيث يشتمل كل منها على سبعة فى المائة من المجموع الكلى. وهناك أشياء أخرى يمكن أن نجدها مرة واحدة كالصابون، أو مرتين كالماء.

وعلينا أن نتدارك سمة أخرى لفئة «الشىء» وهى كيفية توزيع نوادره فى كتاب الجاحظ؛ فمعظم النوادر التى تتبع هذه الفئة موزعة على كل أجزاء الكتاب.

وهناك جزء واحد يقتصر على نوادر «الشيء». ويسمى هذا الجزء «قصة أهل البصرة من المسجديين»، وهو يحكى عن ناس اجتمعوا فى المسجد لسرد بعض نوادر البخلاء التى يمدحونها بشكل مباشر أو غير مباشر. ولأن كل هذه النوادر تشير إلى «الشيء» فإنها تنتمى إلى فئته.

نادرة الكرم:

إذا كانت نادرة «الشيء» تدور حول وظيفة واحدة فإن ذلك لا ينطبق على فئات النوادر الأخرى، فالفئة الثانية، وهى فئة «الكرم»، تحتوى مورفولوجيا أكثر تركيبا، تمثل سلسلة متعاقبة لوظيفتين. وتشمل هذه المجموعة أربعا وخمسين نادرة (أى ٢٢٪ من المجموع)، وتمدنا النادرة التالية بوظيفتين:

«ومن أعاجيب أهل مرو ما سمعناه من مشيختنا على وجه الدهر، وذلك: أن رجلا من أهل مرو كان لا يزال يحج ويتجر، وينزل على رجل من أهل العراق، فيكرمه ويكفيه مؤونته. ثم كان كثيرا ما يقول لذلك العراقى: «ليت أنى قد رأيتك بمرو، حتى أكافئك، لتقديم إحسانك، وما تجدد لى من البر فى كل مرة. فأما ههنا فقد أغناك الله عنى».

قال: فعرضت لذلك العراقى، بعد دهر طويل، حاجة فى تلك الناحية، فكان مما هون عليه مكابدة السفر، ووحشة الاغتراب مكان المروزى هناك. فلما قدم مضى نحوه فى ثياب سفره، وفى عمامته وقلنسوته وكسائه، ليحط رحله عنده، كما يصنع الرجل بثقته، وموضع أنسه. فلما وجده قاعدا فى أصحابه أكب عليه وعانقه، فلم يره أثبته، ولا سأل عنه سؤال من رآه قط. قال العراقى فى نفسه: «لعل إنكاره إياى لمكان القناع» فرمى بقناعه، وابتدأ مساءلته فكان له أنكر. فقال: «لعله يكون قد أتى من قبل العمامة». فنزعها ثم انتسب، وجدد مساءلته، فوجده أشد ما كان له إنكارا. قال: «فلعله أتى من قبل القلنسوة». وعلم المروزى أنه لم يبق شيء يتعلق به المتغافل والمتجاهل، فقال: «لوخرجت من جلدك لم أعرفك»: ترجمة هذا الكلام بالفارسية: «اكراز بوست بارون بيائى نشناستم» (ص ٢٧ ـ ٢٧).

ولكى نتبين الأفعال التى تمثل الوظيفة فى هذه النادرة الطويلة علينا بتلخيص الأحداث الرئيسية بها. فالعراقى يحسن استقبال صديقه المروزى أثناء رحلاته. وبالتالى فالمروزى يعد صديقه بمعاملته بالمثل إن هو جاء لزيارته. وتحين العراقى الفرصة للذهاب إلى مرو، فدخل إلى منزل المروزى. ويرفض صديقه التعرف عليه برغم كل ما يبذله ليكشف عن هويته، بل يتجاسر المروزى ويصرح بأنه لن يتعرف عليه. والأحداث الجوهرية فى هذه النادرة هى: أن العراقى يدخل إلى دار المروزى وبرغم كل ما يفعله فالمروزى لا يتعرف عليه. وقد كان على المروزى التزام اجتماعى باستضافة صديقه فى بيته وتقديم ما يستطيع له. ولكن يرفض التعرف لينكر عليه حق استضافته، كما يلجأ إلى الحيلة كى لا يتعرف عليه. وبهذا تكون الوظيفتان، من فئة «الكرم»، أو طلب الضيافة أولا، وتجنبها دون رفضها ثانيا.

وما يسترعى انتباهنا فى هذه الحكاية، كما يحدث فى غيرها من النوادر التى تختص بالكرم، هو أن الرفض محظور حظرا تاما. ويتجنبه المضيف البخيل كالعادة. ولكن لابد من تأكيد أن مجرد وجود المضيف وضيوفه لا يكفى لتصنيف النادرة من فئة «الكرم»، إذ يستلزم ذلك وجود سلسلة من الوظائف التى سبق طرحها. وسوف تقابلنا بعض النوادر التى تتضمن وجود مضيف وضيوفه

ولكن وظائفها تعمل على تصنيفها فى فئات مورفولوچية مختلفة.

وبشكل ما، فإن فعل الكرم يمكن أن يمثل أولا تعرف الطلب الذى استجد، وثانيا استيفاء هذا الطلب. وهناك سلسلة من الأحداث والظروف اللازمة التى تدفع المضيف إلى القيام بواجبه نحو الضيف. وعلى البخيل أن يكسر السلسلة عند إحدى الحلقات دون التصريح بالرفض، ومن ثم، يمكن وصف كل نادرة وفقاً للحلقة التى انكسرت عندها السلسلة، أو وفقاً لمرحلة ما فى سلسلة الأحداث الافتراضية التى تتخذ فيها الوظيفة الثانية مظهرا آخر للفعل . وفيما يلى التسلسل المتبع للأحداث:

١ ـ طلب ضمنى أو صريح.

٢ـ المضيف يتعرف الطلب.

٣ـ المضيف يتعرف ما يعنيه هذا الطلب و إن كان يتضمن الملبس أو المأوى أو كليهما.

٤ـ الطيبات (الطعام غالبا) تقدم بكمية وفيرة.

٥ـ الطيبات التى تقدم ذات نوعية جيدة و قد أحسن إعدادها .

٦ـ توفير المناخ الملائم لتناول الطيبات.

وتنكسر السلسلة فى بعض النوادر فى كل الحلقات، ما عدا الحلقة الأولى بالطبع . أما انكسار السلسلة عند (رقم ٢) فيتمثل فى نادرة المروزى التى سبق ذكرها، حيث لا يتم التعرف على الضيف . وهى ظاهرة تتكرر فى نادرة أخرى، قد يبدو على السطح أنها تختلف تماما عن نادرة المروزى ولكنها تتماثل معها فى البنية.

أما فى حالة محمد بن أبى المؤمل فقد كان «كثيرا ما يمسك الخلال بيده، ليولم الداخل عليه من غدائه» . ويتضمن الانكسار فى الحلقة الرابعة تقديم البخيل لكميات غير كافية من الطعام. وخير مثال على ذلك يأتينا من النادرة الخاصة بموسى بن جنح الذى كان يقدم طبقا يستطيع المرء أن يحصى حبات الأرز التى به. وهناك بخيل آخر كان يقدم خبزاً صغيراً للضيف ويوصى الخباز ألا يقربه من النار «إلا بقدر ما يصير العجين رغيفا، وبقدر ما يتماسك فقط» . وفى الحلقة (٥) قد تكون الطيبات وفيرة ولكن ذات نوعية سيئة، فتنكسر السلسلة كما نرى فى النادرة التى يظهر فيها اليخنى بحالته المريبة.

أما الحلقة الأخيرة من السلسلة، فهى الحلقة السادسة التى يحاول فيها البخيل ـ بشكل ما ـ أن يحافظ على طيباته من الاستهلاك؛ فالانكسار الذى يصيب السلسلة فى هذه المرحلة يتطلب اصطناع حيلة ما حتى لو كان الطعام يقدم بكميات وفيرة ونوعية جيدة. وخير مثال على ذلك المضيف الذى أمر خادمه بنشر بعض الذباب على الطعام ليعافه الضيوف. وليس من الضرورة أن تكون الحيلة المتبعة ذات وقع مادى. فقد يحاول البخيل أن يفسد المناخ العاطفى، حتى يستحيل على الآخرين تناول الطعام، ذلك بتشجيع الضيوف على الامتناع عن الأكل كما حدث حين طلب أحد المضيفين من ضيفه أن يجهز على الجرحى ولا يتعرض للأصحاء، يقول:

«أعرض للدجاجة التى قد نيل منها، وللفرخ المنزوع الفخذ، فأما الصحيح فلا تعرض له. وكذلك الرغيف الذى قد نيل منه وأصابه بعض المرق».

وقد يبدو أن التطور المنطقى فى سلسلة الكرم قد يستدعى توفر حلقات السلسلة كافة إلى أنْ يبلغ حلقة الانكسار، ولكن السرد الروائى لا يقتضى توفر كل تلك الحلقات. وبعبارة أخرى، إذا كان الانكسار فى سلسلة المضايفة يحدث فى الحلقة السادسة، مثلا، فإن السرد الروائى لا يستلزم المراحل الخمس الأخرى بالضرورة. إذ

يتم التسليم، فى هذه الحالة، بوجود الأفعال التى أدت إلى وجود الحلقة السادسة. ففى حالة البخيل الذى طلب من خادمه نشر الذباب على الأكل يقع الانكسار فى الحلقة السادسة. ولكن السرد الروائى يتم اختزاله، فى هذه الحالة، ليتركز على المضيف الذى يحث خادمه على نثر الذباب على الطعام كى يعافه الضيوف. ولكن هذا الفعل الذى يولد وظيفة ـ وهو افتعال الحيلة للإبقاء على الطعام ـ لن يفهم معناه إلا إذا سلمنا بوجود الخطوات المنطقية كافة، فى موقف الكرم: وهو الطلب الذى يفرض على المضيف، وتعرفه هذا الطلب الذى يعنى الطعام فى هذا الصدد وتقديمه بكميات وفيرة ونوعية جيدة. إن هذا السياق حتى لو لم يذكر فى السرد الروائى فإن القارئ يفترضه على نحو يضيف معنى إلى حلقة الانكسار. وقد يبدو أن فعل الكرم، مما سبق ذكره، يمكن اعتباره فعلا مجردا يشتمل على تقديم ما طاب من الطعام والخدمات، ويقتصر على مجرد توفير وجبة جيدة، وهذا هو الحال فى معظم النوادر. ولكن الكرم قد يحتوى غير ذلك من الأغراض والخدمات. ففى نادرة المروزى السابق ذكرها، يتضح لنا أن العراقى لم يكن يتوقع وجبة هنيئة فحسب، بل مكانا مريحا يمضى فيه ليلته. ونحن نشير هنا إلى إمكان وجود سلاسل متعددة. ولكننا نتبين الخدمات التى ينكرها المضيف بمتابعة تطور النادرة وفقا لسلسلة ما.

ففى نادرة المروزى نلمس حاجته للمأوى لأنه اجتاز رحلة طويلة. وكذلك الأمر فى نادرة جبل، حيث يبين لنا بجلاء أنه بحاجة إلى مأوى. وهو عندما يلفت نظر البخيل إلى أن مطلبه يقتصر على المأوى، وأنه ثمل من الشراب، وشبعان من الطعام (ص ٤٢) فإن ذلك يضاعف من بشاعة البخيل عند امتناعه عن واجبه لأن الضيف لا يطلب الطعام. ففى هذه النادرة ، كما فى نادرة المروزى، هناك انكسار مبكر فى السلسلة.

ولكن قد يحدث الانكسار فى مرحلة متطورة من السلسلة، كما يحدث فى نادرة أخرى تركز على المأوى مع إقصاء الطعام. وفى هذه الحالة، يشير أسلوب الإقصاء إلى أن الموقف غير طبيعى.

وهناك نادرة أخرى تدور حول الكرم بخصائصه المعتادة التى تفترض الطعام والمأوى، وهى نادرة محفوظ النقاش التى تشير إلى المأكل والمأوى، والتى نتساءل معها حول ما إذا كانت الحلقة قد انكسرت بالفعل أم لم تنكسر، فالمشكلة فى النادرة ليست فى استهلاك الأكل. إن البخيل لم ينجح فى أن يمنع الضيف من الاستمتاع بالأكل، وفشلت حيلته التى أثارت ضحك الجاحظ. هذه السمة الجديدة فى النادرة تربطها بفئة أخرى، هى نادرة «البخيل= الضحية» التى سوف نتناولها فيما بعد.

ونتبين مما سبق، أنه من الجائز أن تظهر نادرة الكرم فى سلاسل عدة. ولكن حين تختلف السلاسل فهى تنكسر دائما. ويتحتم حدوث ذلك لأن الموقف لا يستدعى رفض المضيف. ومع ذلك، فقد رأينا، أن المضيف قد يدعو الضيف فى بعض الحالات. ويأتى الانكسار فى السلسلة بحيلة لا يتحقق بدونها. وينطوى هذا الانكسار على الوظيفة الثانية التى أشرنا إليها من قبل وهى رفض المضيف دون التصريح بذلك. وبما أن ذلك لا يتحقق إلا بالحيلة، فالوظيفة الثانية يجب أن تضمّن فى الحيلة. وفى بعض الحالات، كما أشرنا من قبل، يقتصر النص على الحيلة، حيث تشكل الوظيفة الأولى جزءا من سرد روائى مفهوم ضمنا. فالحيلة/ الوظيفة هى الجزء الوحيد من السرد الروائى الذى ينبغى التعبير عنه بلاغيا ولا وجود لنادرة الكرم دونها.

وهكذا، فإن النوادر التى تدور حول فئة «الكرم» لا تختلف عن تلك التى تتبع فئة «الشيء»، من حيث إنها تدور حول حيلة. وتشكل هاتان الفئتان معا ما يزيد عن نصف مجموعة النوادر (٥٤,٧ ٪) ويكاد ينصب اهتمامها على الطعام فقط.

نادرة الأداة/ الضحية:

أما الفئة الثالثة التى نتناولها، فنطلق عليها فئة «الأداة/ الضحية» وتشمل إحدى وستين نادرة (٢٥٪ من المجموع الكلى). ونستطيع أن نستمد تلك الوظيفة من نادرة على الأسوارى الذى جلس مع عيسى بن سلمان لأكل سمكة فائقة السمن، ففى هذه النادرة استلب على اللقمة من يد جاره، ويحرم الآخر من طعامه، كى يرجع بالفائدة على نفسه. بعبارة أخرى، ينتقل الطعام من شخص إلى آخر. ففى هذه الفئة، تكمن الوظيفة فى الفعل الذى يحدد انتقال القيمة، فالأداة فى المثال السابق هو على البخيل الذى يحقق مكاسب على حساب الضحية، أو الشخص الثانى الذى استلب منه الطعام. وبرغم أن تلك النادرة تدور فى إطار الكرم، فإن هناك عدة ضيوف يتناولون الطعام من منزل مضيف. ومن ثم فهى لا تعد نادرة «كرم» لأنها تظهر الوظيفة المورفولوجية «للأداة/ الضحية» وليس «الكرم».

يمكن لوظيفة «الأداة/ الضحية» أن تتمثل فى أفعال مختلفة، فى إطار «الكرم». ونتعرف ذلك من نادرة الكندى التى تقول:

«كان الكندى لا يزال يقول للساكن، وربما قال للجار: «إن فى الدار امرأة بها حمل، والوحمى ربما أسقطت من ريح القدر الطيبة. فإذا طبختم، فردوا شهوتها، ولو بغرفة أو لعقة، فإن النفس يردها اليسير. فإن لم تفعل ذلك، بعد إعلامى إياك، فكفارتك إن أسقطت غرة: عبد أو أمة، ألزمت ذلك نفسك أم أبيت». قال: فكان ربما يوافى إلى منزله من قصاع السكان والجيران ما يكفيه الأيام، وكان أكثرهم يغفل ويتغافل. وكان الكندى يقول لعياله: أنتم أحسن حالا من أرباب هذه الضياع. إنما لكل بيت منهم لون واحد، وعندكم ألوان». (ص ٧٥).

والفعل الذى يقوم به الكندى هنا الأكل من طبخ السكان والجيران، وهو فعل يؤدى إلى تحول القيمة من السكان، فيصبح الفاعل هو «الأداة» والسكان «الضحايا». ويتكرر هذا النمط فى نادرة أخرى عن بخيل خلف له والده المتوفى ألفى ألف درهم وستمائة ألف درهم ومائة وأربعين ديناراً (ص ٤٣)، لكنه «كان لا يفارق منازل إخوانه»، من أصحاب الترف الذين كانوا يدللونه ويفكهونه ويحكمونه، «ولم يشكوا أنه سيدعوهم مرة، وأن يجعلوا بيته نزهة ونشوة، فلما طال تغافله، وطالت مدافعته، وعرضوا له بذلك فتغافل».

وقد لا يقصد فعل البخيل من فئة «الأداة/ الضحية» الضيوف والأغراب بالضرورة، فقد يتجه صوب أفراد العائلة أو الخدم، كما يحدث فى نادرة العنبرى. وأهم ما يميز فئة «الأداة/ الضحية» هو أنها تنحو نحو الإشارة إلى المال والعلاقات التجارية.

وتأتى مرحلة ثانية لفئة «الأداة/ الضحية» تبنى على النمط الوظيفى نفسه (ولنتذكر أن الوظيفة هى علاقة عمل/ دور) ولكنها تعرض أفعالا مختلفة، بحيث توفر لنا خصائص فئة أخرى. ففى نوادر «الأداة/ الضحية» السالف ذكرها تنزع الأفعال نحو الإيجابية، حيث يحرم البخيل ضحيته من واحدة من الأطايب، بل ينتزعها من يده فى حالات أقسى. وفى حين تظل الأدوار بلا اختلاف فى المرحلة الثانية لنوادر «الأداة/ الضحية»، فإن طبيعة الفعل تتغير من الإيجابية إلى السلبية. فالبخيل لا ينتزع شيئا من الضحية، ولكنه يقوم بفعل سلبى حيث يرفض (أو يتجنب) العطاء، كما يتجنب المشاركة أو الإقراض .. إلخ. ويبدو فى بعض الأحيان أنه من الصعب التمييز الدقيق بين الأفعال السلبية والإيجابية؛ فالعنبرى على سبيل المثال، يمكن اتهامه باقتراف فعل إيجابى بالتهامه التمر بأكمله، أو بفعل سلبى، لأنه لم يعط التمر كاملا للخادمة. من هذا المنطلق، يمكننا أن نتتبع سلسلة متصلة من الأفعال التى

تتسم بالإيجابية التامة وتعقبها أفعال تتسم بالسلبية التامة. ومع ذلك، ففى نادرة العنبرى يبدو فعل الحرمان حقيقيا ملموسا مباشرا، كذلك الكسب العائد على البخيل، كما أن الضحية محددة. ولكن قد تتزايد المعالم السلبية للفعل فى نوادر المرحلة الثانية.

ولكن من ناحيـة أخـرى، نجـد نوادر ذات طابع مختلف، حيث الفعل فعل سلبى لأن البخيل يرفض إعارة مقلاته. وإذا كان وراء هذا الرفض عذر، فسرعان ما يتجدد العذر عند المواجهة. وفى مثال آخر، يعدد الأصمعى الأسباب التى يرفض بسببها «الاستقراض والاستفراض» (ص ١٨٤ ـ ١٨٦). ومن بين ما قاله لمن جاء يقترض منه: «لو وهبت لك درهما واحدا، لفتحت على مالى بابا لا تسده الجبال والرمال» (ص١٨٦).

ومن هذه الأمثلة، يأتى الرفض مباشرا وأكثر مباشرة مما يمكن تقبله فى نوادر «الكرم »، فليس هناك مجال له عندما يحين الرفض. بل إنه يحدث فى بعض الأحيان، أن لا يتطلب الأمر رفضا إيجابياً لطلب محدد، على نحو ما نرى فى إحدى النوادر، حيث نسمع عن بخيل «يفرط فى إظهار البشر ويجعل البشر وقاية دون ماله. وكان يعلم أنه إن جمع بين المنع والكبر قتل» (ص١٢٢).

ففى هذه النادرة أصبح الرفض دافعا لعدم العطاء، ولا يظهر الضحايا فى السرد الروائى. ومن الأمثلة، يبين لنا أن الطعام لا يزال محط اهتمام البخيل، وهو يمثل نصف عدد النوادر الخاصة «بالأداة/ الضحية» تقريبا. أما المال الذى يظهر لأول مرة بشكل كمى فى هذه الفئة فنجده فى ما يزيد عن ثلث النوادر. وعلينا أن نضيف أن نوادر «الأداة/ الضحية» موزعة بالتساوى على الكتاب.

النادرة «الجماعية»:

هناك فئة صغيرة من النوادر ـ يصل مجموعها إلى خمس ـ تتشابه فى طبيعتها وأهدافها الوظيفية مع الأمثلة الأخيرة فى المرحلة الثانية لفئة «الأداة/ الضحية» التى ذكرناها. وبرغم التماثل الشديد بين الفئتين فإن الشكل والوظيفة مختلفان، مما يحتم علينا تناولها على أنها فئة مستقلة، ونسميها «الفئة الجماعية» لأن وظيفتها لا تتمثل سوى فى سياق جماعى. والمثال التالى خير شارح لها:

«وزعم أصحابنا أن خراسانية ترافقوا فى منزل، وصبروا على الارتفاق بالمصباح ما أمكن الصبر. ثم أنهم تناهدوا وتخارجوا، وأبى واحد منهم أن يعينهم وأن يدخل فى العزم معهم. فكانوا إذا جاء المصباح شدوا عينه بمنديل، ولا يزال ولا يزالون كذلك، إلى أن يناموا ويطفئوا المصباح، فإذا أطفأوه أطلقوا عينيه» (ص ٢٤).

ففى هذه النادرة تتوزع وظيفة البخل على المجموعة كاملة، فالكل أداة وضحية فى آن. فالرجل الذى يرفض أن يعينهم نعده بخيلا وأداة للبخل برفضه. وباقى أفراد الجماعة بخلاء أيضا لأنهم شدوا عينه بمنديل، حتى لا يرى ضوء المصباح، ومن ثم يغدو الضحية. فالوظيفة هنا، وهى فى حيز الفعل، تعد هجوما ودفاعا آنيا ترتكبه مجموعة من البخلاء ، يسعون إلى مضاعفة ربحهم على حساب شركائهم. وإذا نظرنا إلى الوظيفة من حيث هى علاقة فعل/ دور، فإن المشتركين فى النادرة جميعا يصبحون بخلاء، ويعد كل بخيل أداة وضحية معا.

هذا الفعل الذى يتسم بالجماعية، والمساواة والآنية، يتجلى لنا بوضوح فى أمثلة أخرى تؤكد الطابع المورفولوچى لهذه الفئة.

ويمكننا القول إن هذا الطابع يتكون اعتمادا على خصائص البخيل ودوره الذى تشكل فى فئة «الأداة/ الضحية» ، وتستخدم فى أحد المواقف التى يكون فيها كل الشخصيات من البخلاء. ويضطرهم ذلك إلى أن

يصيروا أدوات وضحايا فى وقت واحد، نتيجة طبائعهم والظروف المحيطة بهم.

والخاصية الأخرى التى تميز تلك النوادر الخمس هى أنها توجد جميعا فى فصل «أهل خراسان» من كتاب (البخلاء). ويبدو ذلك منطقيا لأنه عند البدء بالإشارة إلى جماعة من الناس يتمتعون بصفة البخل، من اليسير إعداد سيناريو مؤلف من عدة بخلاء بعد ذلك، وتعد هذه الوظيفة «الجماعية» الأسلوب الأمثل لتشخيص جماعة من الناس مثل أهل خراسان .

نادرة «البخيل = الضحية»:

تبين لنا الفئة التالية أن البخلاء ليسوا سوى ضحايا، ولذلك نسميها فئة «البخيل= الضحية» وهناك عشرون نادرة (٢,٨٪ من المجموع) تتبع هذه الفئة. ونستمد من النادرة التالية الوظائف الخاصة بالفئة:

«كان ثمامة يحتشم أن يقعد على خوانه من لا يأنس به، ومن رأيه أن يأكل بعض غلمانه معه. فحبس قاسم التمار يوما على غدائه بعض من يحتشمه فاحتمل ذلك ثمامة فى نفسه. ثم عاد بعد ذلك إلى مثلها، ففعل ذلك مرارا حتى ضج ثمامة، واستفرغ صبره، فأقبل عليه فقال: «مايدعوك إلى هذا؟ لو أردتم لكان لسانى مطلقا، وكان رسولى يؤدى عنى. فلم تحبس على طعامى من لا آنس به؟ قال: «إنما أريد أن أسخيك، فأنفى عنك التبخيل وسوء الظن». فلما أن كان بعد ذلك، أراد بعضهم الانصراف فقال له قاسم: «أين تريد؟» قال: «قد تحرك بطنى، فأريد المنزل». قال: «فلم لا تتوضأ ههنا؟ فإن الكنيف خال نظيف، والغلام فارغ نشيط، وليس من ابن حصن حشمة، ومنزله منزل إخوانه» فدخل الرجل يتوضأ. فلما كان بعد أيام حبس آخر، فلما كان بعد ذلك حبس آخر، فاغتاظ ثمامة، وبلغ من الغيظ مبلغا لم يكن على مثله قط، ثم قال: «هذا يحبسهم على غذائى لأن يسخينى. يحبسهم على أن يخرأوا عندى له؟ لأن من لم يخرأ الناس عنده فهو بخيل على الطعام؟ وقد سمعتهم يقولون: فلان يكره أن يؤكل عنده، ولم أسمع أحدا قط قال: فلان يكره أن يخرأ عنده» (ص ١٧٦ ـ ١٧٧).

وتتضمن فئة «البخيل= الضحية» وظيفتين: فى الوظيفة الأولى يقع فعل ما على البخيل، حيث يؤخذ منه شيء عادة أو يفرض عليه شيء. وفى الوظيفة الثانية، يكون رد فعل البخيل هو الاستياء مما يقع عليه، ويعبر عن ذلك بأفعاله أو باعتراضه، سواء جاء الاعتراض على لسانه أو لسان السارد.

هذا النمط من الوظائف يكشف عن الكيفية التى يغدو بها البخيل ضحية. فالوظيفة الأولى تبين لنا أن البخيل ليس أداة وإنما يقع عليه الفعل. أما الوظيفة الثانية فتبين لنا أنه قد صار ضحية، وأنه يتضرر من ذلك. ويتداخل دور البخيل والضحية فى هذه الفئة، ذلك لأن ما يصيب البخيل من قلق يرجع إلى بخله. ولو أن الحدث نفسه قد أصاب رجلا كريما لما سبب له ذلك الإزعاج. بعبارة أخرى، تحتم حالة البخيل قيامه بدور ضحية الفعل فى النادرة كما أن حالته بوصفه ضحية تبرز بخله ويتكرر هذا النمط فى نوادر مشابهة. وما يميز فئة «البخيل= الضحية» أنها تستمد بعض خصائص نادرة «الكرم» بعد تطوير السرد الروائى للوظيفة الأولى.

فمن المتعارف ، فى عادات الكرم، تقديم المجدى فى نهاية الطعام. ولكن يصبح البخيل فى مثل هذه النادرة الضحية، لأن حيلته لم تنجح.

والطريف فى أمثال هذه النوادر أن البخيل يتحول من الأداة إلى الضحية فى السرد الروائى، كما تتحول بنية النادرة من فئة «الكرم» إلى فئة «البخيل = الضحية».

ويتكرر هذا التحول من الأداة (بالمعنى النحوى) إلى الضحية فى النادرة التى يمضى فيها الجاحظ ليلته عند محفوظ النقاش، التى أوردناها فى فئة «الكرم» وكنا قد ذكرنا الأسباب التى من أجلها وضعناها فى فئة الكرم، ولكن هناك ما يجعلنا ندرجها الآن فى فئة «البخيل = الضحية»، ذلك لأنه حين يضحك الجاحظ من البخيل فى النهاية، بعد أن يأتى على التمر واللبن، فهو يبطل خطته، ومعنى ذلك أن الوظيفة الثانية فى مورفولوچيا «البخيل = الضحية» لا تكمن فى النص ولكنها تستنتج من السرد الروائى. ولكن هناك بعض الغموض الوظيفى فى هذه النادرة يرجع إلى أنها تنطوى على بناء أدبى مركب.

ونلاحظ أن نوادر «البخيل = الضحية» التى تتركز فى الثلث الأخير من كتاب البخلاء لا تتناول سوى موضوع الطعام، وتدور فى إطار الكرم، وقد يرجع ذلك إلى أن هذا هو الإطار الوحيد الذى يظهر فيه البخيل معدوم الحيلة، حيث تملى عليه واجبات الضيافة تجنب الرفض المباشر، على نحو ما تبينا فى فئة «الكرم».

نادرة الوعظ:

هناك نوادر لا يتبادر فيها أى فعل ينم على البخل، وليست هناك إشارة إليه أو توصية به أو حتى افتراض وجوده. مثال ذلك، نادرة إسماعيل بن غزوان الذى زعم أن البخلاء أكثر ذكاء من الكرماء، وراح يعدد لنا أسماء البخلاء دليلا على ذلك. ونعرف من هذه النادرة أن بخل إسماعيل ليس نتيجة فعل ارتكبه، ولكن لتزكيته صفة البخل والدفاع عنها بوصفها خاصية مطلقة. فالوظيفة، هنا، يولدها الفعل الذى يوصى بالبخل، ونطلق عليها فئة «الوعظ». وأحيانا يمتدح البخل بطريقة غير مباشرة وذلك بامتداح الثروة. وتتضمن هذه الفئة نوادر قد يطلق عليها نوادر «المواعظ». ولكننا نلمس تطور فئة الأداة/ الضحية السلبية فى هذه المرحلة.

وهنا، يعد الفعل فعلا سلبيا، حيث تستقصى كلمة «الجود» فيكون البخل فى نهاية المطاف الصفة المستحسنة. ولا يصدر هذا الاستحسان عن عبارة إيجابية تمجد شمائل البخيل، ولكنه ينبع من فعل سلبى نتبين سلبيته بوسيلتين: أولا، نتعرف موقف البطل من البخل حينما ندرك موقفه السلبى إزاء الكرم. ويتجلى لنا موقفه من الكرم، ثانيا، عبر سلبيته بامتناعه عن ذكر الكرم.

المورفولوجيات بوصفها نسقا:

مما يثير الاهتمام فى نوادر الوعظ، تطابقها فى السياق والشكل مع النوادر اللاسردية التى تأتى بأقوال عن البخل، وذلك على نحو تبدو معه نوادر «الوعظ» نسخا مصغرة من نوادر «الأقوال»، أو أن نوادر الأقوال أمثلة مكبرة على نوادر الوعظ. ومن الملاحظ أن نوادر الأقوال توجد بوصفها تنويعا على النوادر، وتزودها بوقفات بين الأقسام التى ترصد الأفعال، فالنوادر التى تنتمى إلى فئة «الشىء» و«الكرم» والتى تشتمل على ما يزيد عن نصف مجموع النوادر، كلها تدور حول الحيل التى نجدها فى معظم الفئات الأخرى، فيما عدا نوادر «الوعظ». ولم يغفل المؤلف أهمية الحيلة البالغة حتى إنها وردت فى معظم النوادر، خاصة فى فئة «الكرم». أما نوادر «الوعظ» وكذلك نوادر «الأقوال»، فهى تنبنى على حجج مثيرة. ومن ثم فالحيل والحجج تمثلان تكامل الكتاب، أو على حد قول الجاحظ الذى يحسن التعبير عن ذلك فى مقدمته:

«ولك فى هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تبين حجة طريفة أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة» (ص ١٣).

ويقوم كتاب البخلاء للجاحظ على ما هو أكثر من مجرد تنظيم السياق، إذ تقوم مجموعة النوادر بتنظيم الأدوار.

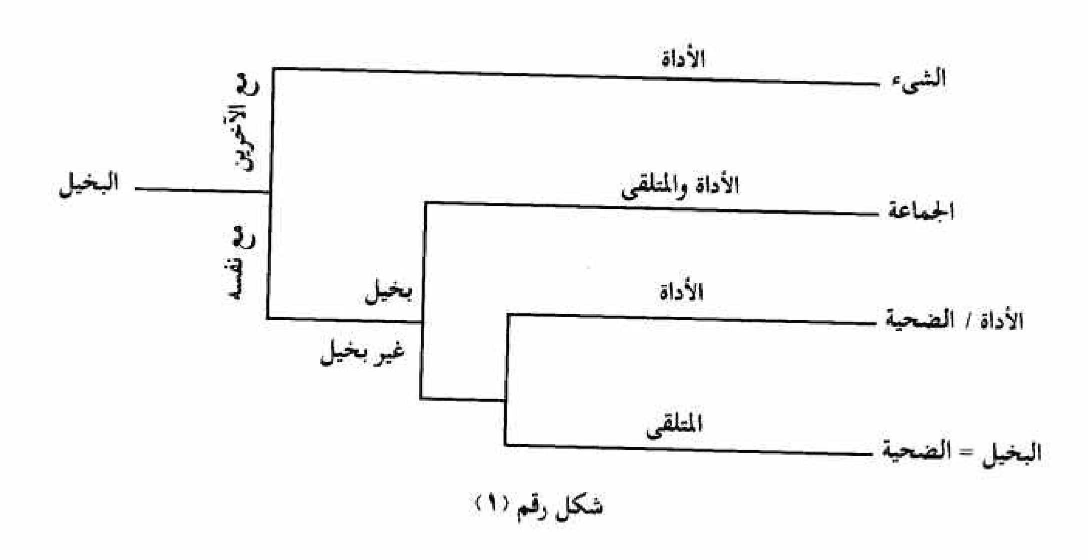
وقد سبق أن أوضحنا أنه يمكن تعريف الدور على أنه شخصية تتشكل بالفعل الذى تؤديه أو تلتزم به أو تنزع للقيام به. ويعد البخل أحد هذه الأدوار. وقد أوضح لنا السياق التحليلى للفئات المورفولوچية أن علينا تعديل مفهوم الدور، فهو يمثل البخيل ذا الفعل أحيانا وأحيانا أخرى يمثل الموضوع، أى أنه أداة الفعل وضحيته كما أشرنا من قبل.

ويتشابه هذا التقسيم مع التمييز الذى أورده كلود بريمون Claude Bremond بين الأداة agent والمتلقى Patient، حيث يمثل الأداة من يؤدى الفعل، ويمثل المتلقى من يخضع للفعل. وإذا كنا نرى أن تعبير الأداة والضحية يصف الأدوار الوظيفية التى يؤديها البخيل فى النوادر أحسن وصف، فإننا نقتبس لفظى الأداة والمتلقى عن بريمون، فى هذا السياق، بوصفهما فرعين مصغرين للدور الأكبر للبخيل.

وإذا صنفنا البخيل، الذى هو الفاعل الأساسى لكل أنواع السرد فى النهاية، إلى الدورين الأساسيين اللذين يؤديهما، بوصفه الأداة والمتلقى، فإننا نلاحظ الاقتصاد فى الأدوار والأفعال التى يظهرها الرسم البيانى شكل رقم(١).

أما علاقة البخيل بالفعل ـ إذا كان يقوم بدور الأداة أو المتلقى ـ فتقترن بوجود الآخرين وما يقومون به فى النادرة. ولو تتبعنا الخصائص المتكررة الكامنة فى دور البخيل، وأهمها الرغبة فى الكسب، أمكننا تقسيم الفئات المورفولوچية حسب هذه الخاصية أو هذا الدور، وتبعا لوجود الآخرين القائمين بالفعل، وكذلك حسب حالة البخيل الذى قد يمثل الأداة أو المتلقى.

فالبخيل عندما يؤدى الفعل بوصفه أداة بمعزل عن الآخرين، لا يحتك سوى بالمحيط المادى الذى يحيط به، ويسعى لإحراز أكبر كسب من هذا المحيط المادى، على النحو الذى يولد نادرة «الشىء». وفى وجود الآخرين، يعمل البخيل بوصفه أداة، ويسعى للكسب على حساب الغير، مما يولد فى بعض الظروف نادرة «الأداة/ الضحية» أو «الكرم». ولكن البخيل فى وجود الآخرين الذين ليسوا بخلاء يغدو متلقيا للفعل ـ أى الضحية ـ مما يسفر عن نادرة «البخيل = الضحية». وفى النهاية، قد يتفاعل البخيل والبخلاء الآخرون، ويشكلون جميعا بؤرة النادرة. وكلما حاول أحدهم التصرف التلقائى بوصفه بخيلا فإنهم يضطرون جميعا إلى اتخاذ الموقف المزدوج للأداة والمتلقى الذى يميز نادرة «الجماعة».



شكل رقم (١)

وبينما يصف هذا التحليل المبدئى العلاقة بين الفئات ودور البخيل بشقيه من حيث هو أداة ومتلق، فإنه يخفق فى تفسير الوظائف المورفولوچية المتنوعة الكامنة فى مجموعة النوادر بحيث لا نعرف ما الذى يميز نادرة «الكرم» عن نادرة «الأداة/ الضحية»، فكلتا الفئتين تتطابق فى الرسم البيانى، أما كيف يستطيع البخيل بطبيعته المتماسكة أن يؤدى مرة دور الأداة ويضطر فى مرات أخرى أن يؤدى دور الضحية، فإن علينا ـ كى نجيب عن تلك الأسئلة ـ إضافة عنصر آخر للتحليل. هذا العنصر هو حظر الرفض الصريح للكرم الذى لمسناه فى فئة «الكرم» وفئة «البخيل = الضحية» وعلينا إضافة بعد آخر يتعلق بوجود موقف يستدعى الكرم أو عدمه عندما يقوم البخيل بدور المضيف فى هذا الموقف، وتقوم شخصية أخرى بدور الضيف. وبإضافة هذا البعد الأخير نحصل على الجدول التالى:

الموقف

حالة البخيل		
أداة	أداة/ ضحية ↑	الكرم
متلق	ـ جماعى	البخيل = الضحية

وبما أن فى فئة «الشىء» لاسبيل هناك للتفاعل مع الآخرين، فقد حذفنا هذه الفئة من الجدول؛ إذ عندما يعمل البخيل بوصفه أداة فى موقف يخلو من المخاطر، تتوفر له حرية الأداء. ويستتبع ذلك ظهور علاقة الأداة/ الضحية. ومما هو جدير بالملاحظة أنه عندما يعمل البخيل على تجنب الوقوع فى موقف يستدعى الكرم، كالحال فى بعض نوادر الأداة/ الضحية، فإن ذلك يتحقق، حين يختفى الموقف الذى يقتضى الكرم كما تختفى المحاذير. وكل ما يمكن أن يقال عن مثل هذه النوادر إن البخيل يحاول فيها تجنب المواقف التى من هذا القبيل حتى لايقع فى المحاذير. ولكن إذا وجد البخيل نفسه فى موقف يستدعى الكرم، إما لأنه دعى بعض الضيوف، أو لأن الضيوف قد مروا عليه فجأة، فعليه تجنب المحظور بابتداع الحيل التى تشكل الوظيفة الثانية فى نادرة «الكرم». وهناك وظيفة أخرى لموقف «الكرم»، وهو موقف قد يدفع البخيل إلى موقع المتلقى، كالحال فى نادرة البخيل الضحية، ذلك لأن المحظور الذى يقتضيه موقف الكرم يصيب البخيل بالعجز، خاصة إذا كان يفتقد حيلة مجدية تمكنه من استعادة دوره بوصفه أداة. ولو لم يكن البخيل فى موقف «الكرم» لتمكن بسبب استعداده من أن يرد الهجوم بفاعلية وجرأة على نحو يتحول بالموقف إلى نادرة من فئة «الأداة/ الضحية»، وحينذاك، يستعيد البخيل مكانته بوصفه أداة. أما فى المواقف التى تفتقر إلى الكرم، فقد يضطر البخيل لأن يصبح متلقيا نتيجة لتحرك الآخر ضده بأسلوب غير لائق؛ فيغدو البخيل متلقيا لفعل بخيل آخر، على غير ما عليه الحال فى موقف الكرم، حيث تضطره المحاذير إلى أن يصبح متلقيا، كما يحدث فى النادرة «الجماعية».

وعلينا أن نشير إلى أنه لو كان كل بخيل يضطر إلى تقبل دور المتلقى الذى يفرضه عليه بخيل آخر، فإن ذلك يستتبع أن كل بخيل يعمل بوصفه أداة أيضا.

وإذا اتبعنا نموذج جريماس Greimasian أمكننا أن نخلص إلى أن هناك تضاداً بين فئة «الكرم» وفئة «البخيل = الضحية» وذلك بفعل القيود الاجتماعية التى يستدعيها موقف «الكرم» ويؤدى ذلك التضاد إلى خلق الثنائية التالية:

«الكرم» (فى مقابل) البخيل = الضحية.

كما يمكن وصف اختيار البخيل للأدوار على النحو التالى:

الأداة (فى مقابل) المتلقى.

وتدور هاتان المجموعتان من الثنائيات المتضادة حول قاسم مشترك هو ما يطلق عليه جريماس: «محور الدلالة» الذى يحدد الاختيارات المتاحة بالنسبة إلى الأدوار، ومن ثم يحدد الاختيار بين الفئتين المذكورتين. و يمكننا أن نبين هذه التفاعلات بالرسم البيانى:

الأداة ⟵ المحظور ⟶ المتلقى
↓ ↓
الكرم البخيل = الضحية

ولو نجح البخيل فى تجنب المحظور أصبح الأداة، ونتجت عن ذلك نادرة من فئة «الكرم» أما إذا فشل فيصبح هو المتلقى، وتكون النتيجة نادرة من فئة «البخيل = الضحية».

وبإضافة البعد الأخير الذى يتمثل فى عنصر «الكرم» (عكس) «اللاكرم» للرسم البيانى السابق، يتبين لنا إلى أى مدى يمكننا تعريف كل وظيفة من الوظائف المورفولوچية على حدة، وكيفية إدماجها فى التحليل النهائى. ويختلف هذا البعد الأخير عن المنهج الذى يفرق بين الأداة والمتلقى، فى أننا لم نستمده من إطار تحليل سردى ذى خصائص عالمية أو مجردة. ذلك لأن الفئات المورفولوچية لا تظهر بفعل التحليل المنهجى الذى يطبقه على بعض الفرضيات القائمة التى يتم اختيارها عشوائيا ليتم تقسيمها بعد ذلك إلى مجموعات منطقية، فإن الفئات المورفولوچية تظهر بتعرف أنماط الوظائف المورفولوچية فى النص.

ويبين لنا ذلك، بدوره، صعوبة تعرف تلك الأنماط فى النص، لأنها بمثابة حقائق تسبق كتابته، وتشكل الهيكل الذى يقام عليه بناؤه.

هوامش الترجمة *:

* لم نترجم هوامش البحث لأنها لا تهم سوى القارئ بلغة أجنبية.

أولاً : استعنا فى الترجمة بكتاب البخلاء للجاحظ، بيروت، الشركة اللبنانية للكتاب، ١٩٦٩.

ثانياً : استعانت الباحثة فى دراستها بالمنهج الذى استحدثه فلاديمير بروب Vladimir Propp فى كتابه **مورفولوجيا القص الشعبى The Morphology of the Folktale** الذى كتبه عام ١٩٢٨، وصدرت ترجمته الإنجليزية عام ١٩٦٨ عن Austin: The University of Texas Press . وبروب هو أول من درس بناء القص الشعبى، والمقصود بالدراسة البنيوية كيفية تشكيل القص بوصفه متعاقبة من الوظائف. وكانت دراسة القص الشعبى قد اقتصرت، قبل ذلك، على دراسة الموضوع. وعنصر «الوظيفة» هو أهم إسهام أضافه بروب. وهو يعنى بالوظيفة فعل الشخصية. وقد تختلف الشخصيات ولكن الوظائف لا تختلف. ولذلك عرف الوظيفة بأنها «تحديد فعل الشخصية حسب مدلول هذا الفعل فى تطور الحدث» (**مورفولوجيا القص**، ص٣١) ذلك لأن أهمية الفعل تنفصل عن الشخصية التى تؤديه. فإذا قلنا مثلا: «اغتصب التنين الأميرة»، فإن الفعل هو الاغتصاب، ومن ثم فالوظيفة هنا هى لاغتصاب، وهى تظل دون تغير، سواء كان المغتصب تنينا أو غولا. فالوظيفة تمثل الفعل ولكن بعد تجريده من الفاعل. انظر: Fadwa Douglas-Malti: **Structures of Avarice** pp. 22-23.

ثالثاً : قامت الباحثة بتعديل النموذج الذى اقتبسته عن بروب وكلود بريمون لأنهما طبقا منهجهما على القص الشعبى، وهو سرد روائى ممتد ويؤلف سلسلة من الوظائف المتنوعة. أما فى البخلاء فالنوادر قصيرة، وتقتصر على وظيفة أو وظيفتين على الأكثر فى كل موقف. لذلك يسهل تبين الدلالة الوظيفية لأى فعل بالرجوع إلى وظيفة مماثلة فى نادرة أخرى. انظر: **Structures of Avarice** p. 26 .

سوريا
الثقافة_مدحت عكاش
العدد رقم 12
1 ديسمبر 1975

بنو ذكوان

بقلم الدكتور احسان عباس



تمهيـــد :

اختلف في أصل بني ذكوان فقال ابن الفرضي ان أصلهم من جيان دون ان يعين نسبهم ، وقال ابن حيان : انهم ـ فيما يقال ـ من برابرة فحص البلوط ، وانهم ظلوا يتولون بني أمية حتى انقرضت الدولة الاموية فانتموا في سليم من قيس عيلان ، وايا كان موطنهم في الاصل ، فانهم استوطنوا قرطبة ـ فيما يبدو ـ زمن هرثمة أو ذكـوان الاقـــرب اذ اننا نجــــد أول مشهوريم وهو عبد الله بن هرثمة يعد من اهالي قرطبة نفسها ، ولا بد ان ارتفاع شأنهم من بعد حتى اصبحوا يسمون « زعماء قرطبة » ، يرتكز الى تأثل وجودهم في تلك المدينة ، ايام الدولة الاموية ، منذ فترة مبكرة استطاعوا فيها اكتساب الشهرة بالمال والعلم حتى قيل فيهم انـهم « اهل بيت فيهم علم ورياسة » .

١ ـ جيل الجدود :

كان عبد الله بن هرثمة بن ذكوان ـ وهو أول من تنوه به المصادر من بني ذكوان ـ من العلمـاء باللغـة والنحو ، حافظا للمشاهد والايام ذا مروءة وافرة وعقـل راجح ، ويبدو انه رحل في طلب العلم الى المشرق وادى فريضة الحج ، وقد ولي خطة الرد بقرطبة بعد عبد الملك بن منذر وظل يتولاها حتى توفي في غزوة الصائفة مع المنصور ، صدر رمضان سنة ٣٧٠ـ٩٨١ ، ونقل جثمانه الى قرطبة ودفن في مقبرة بني العباس .

٢ـ جيل الابناء :

خلف عبد الله ثلاثة ابناء هم : ابو العباس احمد وأبو حاتم محمد وأبو حفص عمر ، وكان لكل واحـــد منهم دور هـــام في شئون الحيــاة القضائية والسياسية بقرطبة .

١ ـ ابـو العباس أحمـد بن عبـد الله بن ذكـوان

(٣٤٣ ـ ٤١٢ / ٩٥٣ ـ ١٠٢٢)

كان أكبر الثلاثة ، ولد في جمـادى الآخـرة ٣٤٣ سبتمبر (ايلول) ٩٥٣ ، وحصل ثقافته بقرطبة اذ لا تذكر له رحلة في طلب العلم ، وكان من أكبر أساتذته القاضي ابن زرب (٢٨١ / ٩٩٢) الذي درس عليه جيل ممن أصبحوا من مشاهير فقهاء العصر ، واصحاب النفوذ بقرطبة وغيرهـا من المـدن الاندلسية ، ويذكـر لسان الدين بن الخطيب نقلا عن القاضي عياض ان الحكم المستنصر لما توفي (٢٦٦ / ٩٦٦) تقدم ابنـه هشام للصلاة عليـه « وتقدم خلفه بارزا عن صف الناس القاضي ابو العباس ابن ذكوان ، ناويا الامامة ، لصغر هشام عن هذه الوظائف» وذلك مستغرب حقا لان ابن ذكوان لم يكن حينئذ قاضيا بقرطبة ، ولو قيل ان الذي قدم للصلاة على الحكم هو القاضي ابن السليم (٢٦٧ / ٩٧٨) أو القاضي ابن زرب الذي تولى قضاء الجماعة بعدة لكان ذلك ادق ، الا ان ابن ذكوان كان حينئذ يباشر القضـاء في فحص البلوط ـ وذلك هو اول منصب شغله ـ وانه حضر الى قرطبة عندما بلغته وفاة الحكم ، فقدم للصلاة عليه ، ولما توفي عبد الله والد ابن ذكوان (٣٧٠) ، نقله المنصور ابن أبي عامر من قضاء فحص البلوط، الى خطة الرد ، وكان استاذه ابن زرب قد رشحه للشورى ، فأصبح الى جانب عمله في خطة الرد فقيها مشاورا ، وقد ظل يمارس الاشراف على تلك الخطة فترة طويلة ، اذ نراه وهو ما يزال يتولاها يصلي على شيخه ابن زرب سنة ٣٨١ .

وقضى ابن ذكوان ما يناهز اثنين وعشرين عاما (٣٧٠ ــ ٣٩٢ ــ ٩٨٠ ــ ١٠٠٢) في صحبة الحاجب المنصور ، وأصبح بعد الاختبار من اصحابه المقربين ، فالمنصور يعتمد على مشورة ابن ذكوان في تدبير كثير من شئون الدولة ، ومحل ابن ذكوان لديه فوق محل الوزراء ، وابن ذكوان رفيقه في حله وترحاله ، لا يتخلف عن أية غزوة من غزواته وقد خصص له غرفة في قصره يفيء اليها آخر النهار ويجلس فيها حتى يخرج المنصور فيفاوضه في ما يحتاج اليه ، واحيانا كان يستبقيه فيبيت في القصر .

وكان من أول الامور التي أمتحنت فيها صلابة الفقهاء ، حينئذ مسألة التجميع في مسجد الزاهرة ، وهي المدينة التي بناها المنصور .

وانتقل الى سكناها سنة ٣٧٠ : وقد انقسم الفقهاء في هذه المسألة فريقين : فريق افتى بجواز اقامة الجمعة في المسجد الجديد ــ اضافة الى اقامتها في جامع المدينة (قرطبة) ــ وفريق أفتى بأن الجمعة لا تقام في مصر واحد في جامعين ، وقد وقف القاضي ابن زرب في هذا ضد رغبة المنصور وسانده في موقفه فقهاء كثيرون منهم الاصيلي وابن المكدى وابن صاعد وابن جنى وابنا ذكوان ، ابو العباس وابو حاتم ، وغيرهم ، واخذ فريق آخر من الفقهاء فيهم ابن العطار يجمعون في مسجد الزاهرة ويعيدون الصلاة بعد ذلك ، يتقون بهذا غضب ابن ابي عامر ، ورغم ان المنصور اشتد بعد وفاة ابن زرب على من انكر التجميع مثل ابن وافد واصبغ بن الفرج فانه رضي من ابني ذكوان ان يتمسكا بما رأياه صوابا، فكان اذا احتاج اليهما دعاهما بعد انقضاء الصلاة .

ومن السهل أن ندرك لماذا استطاع ابو العباس ابن ذكوان ان يكسب تلك الثقة الكبيرة لدى المنصور ، اذ ليس السر في ذكائه وسداد رأيه وحسب ، بل في طبيعته المتعففة التي ابت عليه أن يستغل تلك الدالة لقضاء مآربه الذاتية، وفي لباقته كلما اراد أن يحمل المنصور علي قضاء حوائج الناس ، فانه لم يكن يتخذ التصريح طريقا الى ذلك بل هو يومىء ويعرض تعريضا كالمنكر أو المستحسن ، « حتى قيل انه ما سأله قط ، على مكانته منه ، حاجة لنفسه ولا لغيره بتصريح مع كثرة ما انقضت على يديه من حوائج الناس » .

وقد مكنته تلك الطريقة وهذه المكانة من أن يكون ناجحا دائما في التنويه بمن يريد ان ينوه به ، وفي الغض ممن لا يريد له ان يكون ذا شأن أو حظوة في الدولة ، وكان ابو العباس قد أصبح قطبا يجذب اليه عددا كبيرا من الاصحاب الذين تلقوا العلم على يديه ، وجريا على خطة شيخه ابن زرب كان يرى ان تقديم اصحاب الكفاية ــ بما لديه من جاه ــ اثر تستدعيه المصلحة العامة والخاصة على السواء ، فهو الذي نوه بأحمد بن الحكم العاملي (٣٩٠ / ١٠٠٠) حتى جعل المنصور يوليه قضاء طليطلة ، وهو الذي قدم يحيى بن عمر بن نابل (٤٠١ / ١٠١٠) الى الشورى ، وكان صديقا آل ذكوان ، وهو الذي قام بتنبيه ابن ابى عامر الى مكانة ابن الحشاء (٤٠٢/١٠١١) وكان ابو بكر ابن زيدون والد الشاعر من اصحابه ، ولا يستبعد ان يكون نال منصب الفقيه المشاور بتنويه منه، واليه يرجع الفضل ايضا في التنويه بأبي عمر المكدي وأبي المطرف بن الحصار (٤٢٢ / ١٠٢١) وعيسى بن معاوية ومحمد بن عمر بن العاص (٤٠٠ / ١٠١٠) أما مناوئوه فأبرزهم ابن العطار ، وكان ينطوي على عجب وشكاسة خلق ، فقام ابن ذكوان بالغض منه ، وتورط ابن العطار في امور اغضبت المنصور واثارت ضده فقهاء آخرين .

وفي تلك المدة ثارت بقرطبة أمور جدلية استحدث بعضها الفقيه ابو بكر بن موهب الحصار القبري (٤٠٦ / ١٠١٥) منها اثبات نبوة النساء وان مريم كانت نبية وان الخضر لا يمكن ان يكون مخلدا ، وانقسم الفقهاء ازاء هذه المشكلات في فريقين يتنازعان بشدة ، مما اضطر ابن أبي عامر الى ان ينفي القبري وجماعة معه الى العدوة ، رغم ان ابن ذكوان كان من الذين ايدوا القبري ، اذ كان لابن ذكوان فيه رأي حسن ، فهو يقدمه على فقهاء وقته وعلى نفسه ويرغب في دعائه ، والقبري يعرف حقه ويثني عليه .

وعلى اثر وفاة ابن برطال قاضي الجماعة ، وهو خال المنصور ، عين المنصور ابن ذكوان في مكانه ، مع تلقيبه بقاضي القضاة (بدلا من قاضي الجماعة ، وذلك في ١٤ محرم ٣/٣٩٢ ديسمبر (كانون الاول ١٠٠١) ،

وكان هذا تتويجا للمكانة العالية التي كان يحتلها في الدولة وقد استمر في منصبه هذا طوال الفترة الباقية من عهد المنصور ، ثم عهد ابنه المظفر عبد الملك حتى ٣ ذي الحجة سنة ٣٩٤/١٠٠٤ وفي غضون ذلك فلج ابن الشرقي وكان صاحب الصلاة ، فجمعت الخطتان لابن ذكوان غرة جمادى الاولى ٣٩٤ / ٢٥ فبراير (شباط) ١٠٠٤ وحافظ الرجل على سيرته الاولى في التنويه بأصحابه والغض من مناوئيه فمن الذين شملهم برعايته ابو بكر محمد بن عيسى المعروف بابن زويع (أو زويعة) ، فقدمه المظفر الى قضاء سبتة بارشاد ابن ذكوان اليه وهو الذي اتاح للمقرىء الاندلسي مكي بن أبي طالب (٤٣٧ / ١٠٤٥) الطريق الى الشهرة ، فقد عاد مكي الى قرطبة سنة ٣٩٢ / ١٠٠٣ ايام المظفر فلم يأبه به أحد ، حتى تنبه له ابن ذكوان « فأجلسه في المسجد الجامع فنشر علمه وعلا ذكره ورحل اليه الناس » ومضى ابن ذكوان أيضا في الغض من خصمه ابن العطار ، وخاصة حين زاد شأن ابن ذكوان علوا ايام المظفر فازدادت غضاضة ابن العطار .

وأصبح ابن ذكوان بعد وفاة المنصور ملازما للمظفر كما كان ملازما لابيه من قبل ، فهو يرافقه في الغزوات كما يرافقه في بعض تنقلاته في قرطبة ونراه في احدى المرات يرافقه لزيارة الشيخ الزاهد ابي ايوب القريشي ، وهو جليسه في القصر وصاحب الرأي والتدبير وقد ظل محتفظا بهذه المكانة الى ان اصطدمت نزاهته باثرة وزير الدولة عيسى بن سعيد المعروف بابن القطاع ، اذ اشترى الوزير ضيعة من أحد أبناء ابن السليم ، فحكم القاضي بفسخ البيع لان البائع كان سفيها ، فغضب الوزير من ذلك وأخذ يتحين الفرصة لتغيير قلب المظفر على قاضي القضاة وكان الوزير قد أوجد بجشعه الى التملك كثيرا من المناوئين، التفوا حول طرفة الصقابي احد فتيان المظفر ليقاوموا طغيان نفوذ الوزير ، وكان ابن ذكوان ذا منزلة كبيرة عند طرفة ، ولما علا شأن هذا الفتى وصار اليه الامر والنهي تعطل حال الوزير ، وخاصة حين كان المظفر يعاني من مرض الزمه الفراش اشهرا فلما ابل من مرضه وجد طرفة قد تصرف في كثير من الامور دون اذن منه ، فتغير عليه وحبسه واعاد للوزير ابن القطاع مكانته السابقة، فسنحت الفرصة للوزير كي ينتقم من ابن ذكوان ، فأبلغ المظفر ان ابن ذكوان واخاه كانا ضالعين مع طرفة ، فصرف ابو العباس عن القضاء والصلاة كما صرف اخوه ابو حاتم عن المظالم .

بقي ابو العباس تسعة اشهر معزولا عن القضاء وحل محله في القضاء ابو المطرف عبد الرحمن بن محمد بن فطيس (٤٠٢ / ١٠١٢) وكان رجلا معروفا بالصلابة في الحق ، وقد شهد له ابن حزم بأنه كان واحد زمانه في جمع الحديث وروايته ، وشمت ابن العطار الخصم القديم بما حل بابن ذكوان ، فدخل على ابن فطيس يهنئه بالمنصب قائلا :

« الحمد لله الذي سلبها كسرى والبسها سراقة ، وصرفها عن أهل الكفر والجهل ، وجعلها في أهل العلم والفضل » ، ولكن يبدو انه لم تمض الا مدة يسيرة حتى وجد ابن العطار ان ليس لدى القاضي ما يؤيد تلك الحماسة ، مما اضطره ان يقول من بعد « عدو عاقل خير من صديق احمق » ، ولم يكن يشارك ابن العطار كثيرون في شماتته بابن ذكوان ، بل كان معظم من عرفوه يحسون بالاسف الشديد لعزله حتى « من القضاء اليه » كما يقول القاضي عياض ، فما لبث المظفر ان اعاده الى منصبه ، فظل يتولى القضاء والصلاة حتى الخامس من جمادى الاولى سنة ٤٠١ / ١٥ ديسمبر (كانون الاول) ١٠١٠ ، عندما تعرض هو واخوه للمحنة (وذلك ما سيجيىء الحديث عنه في موضعه) .

وقد صفا الجو لابي العباس عندما تخلص المظفر من وزيره ابن القطاع وقتله،وخلاصة ما حدث ان ابن القطاع حاول القيام بانقلاب على المظفر ، بالاشتراك مع هشام بن عبد الجبار بن الناصر الاموي ، واعد رجالا للفتك بالمظفر، وقد تسرب خبر المؤامرة الى ابي حاتم ابن ذكوان، وكان يومئذ قد أعيد الى المظالم لدى عودة اخيه الى القضاء، فلم يبطىء ابو حاتم في نقل الخبر الى المظفر ، وقيل ان ابا حاتم لم يخبر المظفر بنفسه ، وانما افضى بالخبر الى فقيه كان ذا منزلة عند الزلفاء ام المظفر فدخل الفقيه عليها واخبرها بجلية الامر، فأسرعت في ابلاغ ابنها بذلك، وأكدت على ضرورة قتل ابن القطاع ، وكان لدور ابي

حاتم في هذه الحادثة اثر في نفس ابن عبد الجبار الذي أصبح ينفر من ابني ذكوان وضمر الحقد لهما .

وبعد ذهاب الوزير أصبحت أمور الدولة تجري بحسب رأي أبي العباس ولا يتم منها شيء الا عن مشورته، ولما توفي المظفر ، (٢٩٨ / ١٠٠٨) وخلفه اخوه عبد الرحمن شنجول الملقب بالناصر وبالمأمون بقي ابن ذكوان على حاله من الرفعة وزاده شنجول خطة الوزارة فأصبحت كتبه تصدر مبدوءة بهذه العبارة « من الوزير قاضي القضاة » وبذلك جمع ابو العباس بين لقبين لم يجتمعا لاحد قبله ، وبعد شهر ونصف من ولاية شنجول أخذ هذا يسعى لدى الخليفة هشام المؤيد للحصول على ولاية العهد لنفسه ، وذلك كان يعني تحويل الخلافة من الامويين الى العامريين ، وكان ذلك الطموح الارعن فتحا لباب الفتن المتعاقبة التي نجم عنها زوال الدولة الاموية وتصدع الوحدة الاندلسية،فماذا كان موقف ابي العباس من محاولة شنجول ؟ ان ارتباط بني ذكوان بالعامريين يمكن ان يسعف على القول بأن « الوزير قاضي القضاة » وجد نفسه مندفعا لنقل الخلافة اليهم ، وبحكم منصبه ، وربما بحكم حماسته لتحقيق ذلك ، نجد توقيعه على العهد من هشام لشنجول في رأس التوقيعات .

الا ان المسألة لا يتم فيها القطع بهذه السهولة ، ذلك لان الروايات التاريخية منذ هذه الحادثة تسير في خطين متعارضين عند الحديث عن المواقف والميول السياسية لدى ابن ذكوان ، فأما أحد هذين الخطين فيبدو انه يمثل رأي بعض انصار الامويين ، وفيه ارائه لمواقفه ، واما الثاني فيبدو ان اصحابه من أصل بربري ، وهو يميل الى تسويغ مواقفه ، الا حين تصطدم مباشرة مع مصالح البربر في فترة الفتنة ، ونقرأ في الحلة السيراء لابن الابار: « وجد في ذلك السعي الخبيث (أي تحويل الخلافة الى شنجول) ابو العباس ابن ذكوان القاضي وابو حفص ابن برد الكاتب حتى قال فيهما ابن ابي يزيد المصري :

ان ابن ذكوان وابن برد ... قد ناقضا الدين بعد عمد
وعاندا الحق اذ اقاما ... حفيد شنجه ولي عهد

وروى الرقيق في كتابه عن محمد بن يعلي الزناتي — وكان في البداية من اصحاب شنجول ثم تخلى عنه — بلغه ان القاضي ابا العباس ابن ذكوان « كان يتبرأ من عبد الرحمن(أي شنجول) ويفسقه ويكره ويستعظم ما يدعو الناس اليه من قتال جماعة المسلمين بقرطبة » وهاتان الروايتان رغم تعارضهما الظاهري متكاملتان لانهما تشيران الى مرحلتين : سابقة ولاحقة ، ففي المرحلة الاولى كان ابن ذكوان متحمسا لنقل ولاية العهد الى شنجول ، غير مقدر للنتائج المترتبة على تلك الخطوة الخطيرة ، وفي المرحلة الثانية وجد نفسه مع شنجول في قلعة رباح ، بينما ابن عبد الجبار يعلن الثورة في قرطبة ، وشنجول يريد ان يتحرك بجيشه لاخماد الثورة ، فتتضح خطورة الوضع للوزير قاضي القضاة ، ويبدأ بالتبرؤ من عبد الرحمن خصوصا بعد ان عرف مدى استهتاره وفسقه ، ولذا فهو ينكر ان يتحول الجيش لقتال « جماعة المسلمين بقرطبة » ويخلو به محمد بن يعلي الزناتي يستطلع رأيه ، فيجد التقارب بينهما شديدا ، ويأخذ القاضي عهدا على ابن يعلي الا يقاتل عن شنجول لا هو ولا أي واحد من زناتة ، ويبدو على القاضي السرور عندما يعده ابن يعلي بالوفاء بعهده ويتخلى أكثر البربر عن شنجول — وهم عظم جيشه — ويعودون الى قرطبة ، ويعود ايضا القاضي ابن ذكوان مع وجوه الصقالبة العامريين ووجوه الاندلسيين ، وشنجول يعتقد أن القاضي لدى عودته سيأخذ له امانا من ابن عبد الجبار ، ولكن القاضي بدلا من ذلك يحمل — امام ابن عبد الجبار — حملة شديدة على شنجول مستنكرا لفعله .

وقتل شنجول واستتب الامر لابن عبد الجبار الذي كان يضمر حقدا لابن ذكوان لاسباب منها (أ) موقف أخيه أبي حاتم من كشف المؤامرة ايام ابن القطاع (ب) وشدة ميل ابن ذكوان الى العامرية ، وهذا يعني انحرافه عن بني أمية (جـ) وبعض احكام قضائية اجراها لم يرضها ابن عبد الجبار ويبدو ان وقفة ابن ذكوان الصارمة ضد شنجول لم تنفعه كثيرا لدى ابن عبد الجبار الذي تلقب بالمهدي وبويعبالخلافة الا ان مقام القاضي عند أهل قرطبة حال بين المهدي وبين التنكيل به ، فأكتفى بأن اسقط عنه لقب قاضي القضاة وسماه « قاضي الجماعة » .

وكانت خلافة المهدي تعني ان هشاما المؤيد لم يعد خليفة ، ومن هنا تبدأ تلك المسرحية في تاريخ الاندلس التي مات المؤيد فيها عدة مرات ، وكانت أولى ميتاته ان اتى المهدي بجثة رجل يشبهه وادخل الناس ايروها ويشهدوا بذلك ، واحضر القاضي ابن ذكوان والفقهاء والعدول فصلوا على هشام ، ولكن المهدي لم ينعم طويلا بثمرات هذه المهزلة ، اذ قام عليه ثائر من البيت الاموي هو هشام بن سليمان ابن الناصر ، وحاول ابن ذكوان وابو عمر بن حزم ــ مرسلين من طرف المهدي ــ التوسط في الامر ، فقابلا هشاما وعاتباه وقبحا ما هو مقدم عليهوحذراه سوء العاقبة فلم يأبه لما قالاه وأمعن في لجاجه،فيئسا منه وعادا ادراجهما واختلت الاحوال بقرطبة وقتل هشام ، وحدث صداع في صفوف الجند لم يكن رأيه ممكنا ، اذ انحاز جند البربر في فئة ، وانحاز عامة قرطبة في فئة أخرى ، وحرض المهدي العامة على البربر ، رصد جائزة لكل ما يأتيه برأس بربري ، والتف البربر حول زعيم جديد من بني امية هو سليمان بن حكم الذي لقب من بعد بالمستعين ، وطلب المهدي الى ابن ذكوان ان يسير الى البربر ويفاوضهم فاعتذر ، وحين الحت جيوش البربر على قرطبة عاد المهدي يكرر رجاءه الى ابن ذكوان ويستحثه على التوسط لدى البربر ، فاستجاب لرجائه وذهب ليؤكد للبربر ان المهدي لم ينتحل خلافة لنفسه ، وانما هو نائب لهشام المؤيد ، وتضاحك البربر من هذا القول وقالوا للقاضي : « سبحان الله يا قاضي ، يموت هشام بالامس وتصلي عليه أنت وغيرك ، واليوم يعيش وترجع الخلافة اليه ؟ » ، فاضطر القاضي الى ان يعتذر ويعود دون ان يحقق شيئا ٠

وهكذا عرضت الفتنة ابن ذكوان الى أمور لا تتناسب وجلال منصبه حتى تجرأ عليه عامة قرطبة يطلبون اليه ان يدفع مال الاحباس الى الافرنج الذين استعان بهم المهدي لعلهم يدفعون خطر البربر عن المدينة ، وحين رفض الانصياع الى مطلبهم كسروا باب المقصورة وأخذوا ما فيها من اموال ودفعوها الى الافرنج ، وفي موقف آخر اضطر ان يسلم الحصون التي استولى عليها الحكم المستنصر والمنصور ابن أبي عامر وابنه المظفر الى أحد القمامسة ، وذلك بعد مقتل ابن عبد الجبار وعودة الخلافة الى هشام المؤيد ٠

ولا بأس ان نتوقف هنا قايلا لنتأمل في شخصية ابن ذكوان ، فان الرجل عاصر مرحلتي الصعود والانحدار في مقدرات قرطبة ، وبذل جهدا مخلصا في محاولة لم الشعث والقضاء على النزاع والفرقة في المرحلة الثانية ، ولكن الظروف كانت أقوى من وجوده ، واسرع في تطورها من ان يستطيع ايقافها عند حد ، ومع انه اشترك في بعض الاخطاء السياسية فانه ظل في المرحلتين القاضي النزيه العفيف اليد الصليب في الحق المشهور بالوقار والهيبة حتى انه « كان اذا قعد للحكم في المجلس وهو غاص بأهله لم يتكلم احد منهم بكلمة ولم ينطق بلفظة غيره وغير الخصمين بين يديه، انما كان كلام الناس بينهم ايماء ورمزا الى ان يقوم القاضي » وقصة تطاول ابي بحرانس بن أحمد بن فرج الجياني على خصمه في أحد مجالس ابي العباس تؤكد هذهالهيبة ولا تنقضها ، وقد عرف الناس فيه هذه الهيبة ، كما عرفوا فيه صلابته في الحق وبراءته من الريبة فحادوا عن مذاكرته اجلالا له وتحاموا توجيه الاسئلة اليه ، وكان مشيرا مشهورا برجاحة العقل حتى قيل فيه انه « اكمل رجالات الاندلس واتمهم عقلا » ولا يمكن تقدير هذا الدور لديه على نحو واضح ، ولكن لا ريب ان الدولة العامرية في عهد المنصور والمظفر قد وجدت في سداد رأيه سندا قويا ، وحين ترجم له ابو الخيار الشنتريني ــ كان ما بينهما سيئا ــ لم يستطع ان يعيبه بشيء سوى ان خبرته الطويلة في تصريف الاحكام كانت اكثر من علمه ، انه لم يتعمق كثيرا في الفقه المالكي ولم يتوفر على الحفظ ٠

ب ـ ابو حاتم محمد بن عبد الله بن ذكوان (٣٤٤ ـ ٤١٤ / ٩٥٥ ـ ١٠٢٢) :

وكان أيضا كأخيه ابي العباس من اصحاب ابن زرب عليه تفقه وولاه ابن زرب الشورى بقرطبة مع قضاء قريش ، عمل في عدة كور وفي عهد المظفر كان هو صاحب احكام المظالم بقرطبة ، كان على بصيرة بالفقه أقل من أخيه علما ، الا أنه كان محدثا بارعا مغريا في حكاياته ، واطلق من اخيه لسانا ، وصنوا له في حسن السيرة والنزاهة

ونصرة الحق ، وكان ينوب عن أخيه في القضاء اذا خرج ابو العباس في المغازي ، وقد تقدم الحديث عن عزله منصبه

ايام المظفر حين عزل أخوه ، وعن دروه في كشف المؤامرة التي دبرها ابن القطاع ، ولا تشير المصادر الى أي دور

واضح له بعد محاولة شنجول في تحويل الخلافة الى نفسه وارتطام الاندلس في الفتنة .

جـ ـ ابـو حفص عمـر بن عبـد الله ابن ذكـوان (٤٠٣ / ١٠١٣) :

توفي قبل أخويه (آخـــر يوم من ذي الحجة سنــة ٤٠٣ ـ ١٢ يوليه (تموز) ١٠١٣) لكن يبدو انه كان

اصغر الثلاثة سنا ، اذ لم يبرز له دور في الاحداث التـي شارك فيها اخواه انما يظهر في فترة الفتنة ، وكان ذا

ميول أدبية ، وقد حصل مرتبة الوزارة قبل عهد المهدي ابن عبد الجبار فلما انتقم المهدي من اخيه ابي العباس

عمد الى ابي حفص فصله عن تلك المرتبة ، ويبـدو أن

هذا هو السبب الذي جعله يلقي بنفسه في الفتنة الى جانب سليمان المستعين ويحارب في صفوفه ، كما سأبين في الفقرة التالية :

نكبة بني ذكوان الاولى :

بعد مقتل المهدي ابن عبد الجبار وعودة الخلافـة الى هشام المؤيد أصبح الفتى واضح الصقلبي الذي قضى على حليفه السابق ابن عبد الجبار هو الحاجب المصرف لشئون الدولة ، وأخذت غارات البربر على قرطبة تتواتر وتشتد وغدت المدينة تحت رحمة المغيرين ، ويبدو ان القاضي كان ما يزال يعتقد ان المقاومة ممكنة ، ولهذا وعد القرطبيين حين شكوا حاجتهم الى المال والعدة بتقديم خمسمائة فرس من مال الاحباس ، ولكن ضعف اهل قرطبة عمليا عن حماية مدينتهم والدفاع عنها ، رغم الايمـان التي حلفوها بأن يكونوا يدا واحدة ضد البربر ، قـــد مال بأبي العباس الى ايثار السلم والمصالحة ، وقد ساءته تصرفات الحاجب واضح فيقال انه نصح هشاما بأن يكف بعض غلواء واضح ،وبلغت هذه النصيحة اذن الحاجب فحرض هشاما على بني ذكـوان زاعما انهـم يميلون الى البربر ، اي الى حزب سليمان المستعين ، فما هو يا ترى

نصيب هذه التهمة من الصحة ؟

لا بد ان نتذكر هنا ان بني ذكـوان كانـوا ـ في الارجح ـ من أصل بربري ، ولكن لم يكن لعصبية الدم أثر في توجيه ميولهم السياسية ، فقد والوا العامريين مدة طويلة ، وكان الموالي العامريون اثناء الفتنة يلتفون حول الخليفة هشام المؤيد ضد البربر والمستعين ، وعلينـا ان نستثني هنا موقف أبي حفص بين الاخوة الثلاثة ، فانه جاهر بالانضمام الى سليمان ووزر له ، لا حبـا في البربر ـ فيما اعتقد ـ وانما نكاية بالمهدي الذي حطه من مرتبة الوزارة ، وكان مع سليمان في معركة عقبة البقر (٤٠٠ / ١٠١٠) ولما انهزم سليمان وجيشه ، اجفل أبو حفص مع المنهزمين حتى صار الى الزهراء .

فلما بدا فيها سليمان عندها وصاح ابن ذكوان فثار رجال ، فأما اخواه ابو العباس وأبو حاتم فلم يشاركا في تلك الاحداث ، ولكن سلامة قرطبة ، وانقاذ الاوضاع المتردية فيها ، والرغبة في الاصلاح بين فئتين من المسلمين هي الحوافز التي كانت تدفعهما الى ايثار الصلح ، غير ان الصلح لم يكن ليعقد دون ثمن ، وكان ذلك الثمن هو خلع هشام والدخول في طاعة سليمان واتباعه البربر ، فاذا وضع الامران فيكفتين : المصلحة العامة أو خلع هشام، رجحت الكفة الاولى ، حتى وان كانت العامة بقرطبـــة غاضبة ناقمة لا ترى انتهادن البربر أو تصالحهم، وتصرح المصادر بأن ابني ذكوان كانا من يرغب في الصلح مع طائفة من الفقهاء منهم ابن حوبيل وابن الشقاق وابن دحون ، وكان يناوؤهم فريق آخر من الفقهاء على رأسهم ابن وافد وابن الفخار ، فاذا اجتمع هذا الميل الى موقف ابي حفص من تأييد المستعين تأييدا مطلقا ، ثم الى النصيحة التـــي اسداها ابو العباس في شأن واضح لم يبق شك في ان بني ذكوان لن يكونوا محط رضى هشام وحاجبه ، ولهذا لا غرابة في ان يحل عليهم سخط هشام فيأمر بنفيهم ، وينتهز حاجبه الفرصة فيقبض عليهم ، ويخرج الاخوة الثلاثة من

قرطبة ، ويوكل بهم من يوصلهم الى المريـــة ، وهنالك وضعوا في قارب بعد ان خلفوا دوابهم وثيابهم ، واقلع بهم القارب وقت ارتجاج البحر وعنف الموج ، الا انهم وصلوا وهران سالمين ٠

وكان وقع نفيهم في نفوس محبيهم من أهل البـلد عميقا ، وتأثر بعض اصدقائهم لما حل بهم تأثرا بالغا ، فيقال ان ابا عمر ابن المكوي انما توفي لتأثره الشديد على اصحابه بني ذكوان زعماء قرطبة عند نكبتهم اذ توفي بعد تسييرهم عن الاندلس بيوم واحد ، كما يقال ان ابا القاسم ابن نابل صديق بني ذكوان اعظم ما اصيبوا به ولحقه جزع عظيم اختلط من اجله فاحتجب ستة أيام ، وقد قلده هشام خطة الرد وهو عليل فجاءته الولاية في اليوم الذي توفي فيه ، وكانت وفاته بعد الحادثة على بني ذكوان بخمس عشرة ليلة وبعد وفاة ابن المكوي بأثني عشرة ليلة ، وقد يكون في سرد مثل هذين الحادثتين ربط بين امرين حدثا اتفاقا ، دون علاقة حتمية بينها ، غير ان دلالتهما رغم ذلك لا تنقض ٠

ويصور القاضيعياض شدة وقع تلك الفتنة بقوله: « وقامت لنكبتهم بقرطبة القيامة ، وعظم على الخاصـة والعامة ما جرى عليهم » ويقول في موضع آخر « وذهلوا لعظمهم في انفسهم » ، ولكن التغريب لم يطل كثيرا ، فقد كان امتعاض كثير من أهل قرطبة لنفيهم يمثل عامل ضغط على الخليفة لارجاعهم ، وأصبح ذلك ميسرا حين ثار الجند بواضح وقتلوه ، وبذهابه ذهب من كان يسند الخليفة في سخطه عليهم ، فاسترجع بنو ذكوان الى قرطبة بعد ان عاشوا في المنفى عاما أو يزيد ، وعادوا ونار الفتنة لم تخمد بعد ٠

ولما استولى المستعين على قرطبة (٤٠٣ / ١٠١٣) خرج اليه ابو العباس بن ذكوان واخذ منه امانا للناس ، وكان المستعين يقدر ابا العباس ويجله ، فقد عرفه حين احتل قرطبة أول مرة واستبقاه قاضيا ، وكان يقدر فيه ميله الى المصالحة ، ويعلم ماله من منزلة عند البربر ، كما لم ينس موقف أخيه ابي حفص الى جانبه ، وجهد بـــه المستعين ليتولى القضاء فامتنع ، وكذلك رفض اخوه كل منصب مع تكرار رغبة خلفاء عهد الفتنة في الاستعانة بهما، الا انهما ظلا مستشارين مؤتمنين في كثير من الشئون ، وظلت منزلتهما بقرطبة عالية حتى وفاتهما،ولم يطل العمر بأبي حفص بعيد عودته من المنفى واستتباب الامر لصاحبه المستعين ، فتوفي وصلى عليه اخوه ابو العباس ودفن في مقبرة اسلافه ، وظل ابو العباس متميزا في قومه ، ظل « عظيم أهل الاندلس قاطبة واعلاهم محلا » الى ان ادركته منيته وصلى عليه اخوه ابو حاتم ودفن في المقبرة نفسها يوم الاحد لتسع بقين من رجب ٤١٣/٢٠ اكتوبر (تشرين الاول) ١٠٢٢ ولم يتخلف عن جنازته كبير أحـــد من الخاصة والعامة ، وشهدها الخليفة الحمودي يحيى بن علي ، وعاش ابو حاتم بعده سنة وشهرين واياما ، ودفن صلاة العصر من يوم الاربعاء منتصف شهر رمضان سنة ١/٤١٤ ديسمبر (كانون الاول) ١٠٢٣ وصلى عليـه القاضي عبد الرحمن بن بشر ٠

ولما توفي ابو العباس رثاه شعراء قرطبة ، فقال ابن الحناط الضرير في رثائه :

عفاء على الايام بعد ابن ذكوان
وقبحا لدنيـــا غيرت كل احسان

ومنها :

احقا سراج العـــلم أخمده الردى
وهدم ركن الدين من بعـد بنيـان

وغودر في دار البـلى علم الهـدى
مزعزع آساس مضعضع بنيـــان

ورثاه ابو عامر ابن شهيد بقصيدة قال فيها :

اذا لم تجـد الا الاسى لك صاحبـا
فلا تمنعن الدمـع ينهـــل ساكبا

هوت بأبي العباس شمس من التقى
وامسى شهاب الحق في الغرب غاربا

ومنها معزيا اخاه ابا حاتم :

ابا حاتم صبر الاديب فانـنـــي
رأيت جميل الصبر احلى عواقبا

لئن أفلت شمس المكارم عنـكم
لقد اسارت بدرا لهـا وكواكبا

اما المراثي التي قد تكون قيلت في اخيه ابى حاتم فلم يصلنا منها شيء ٠

٣ ـ جيل الحفدة :

أ ـ اشتهر من ابناء ابي العباس ابن ذكوان ابنه ابو بكر محمد (٣٩٥ ـ ٤٣٥/١٠٠٤ ـ ١٠٤٣) لدة ابن زيدون ، تلقى العلم على عدد من شيوخ قرطبة منهم يونس بن عبد الله بن مغيث ، (٤٢٩/١٠٣٨) وابو المطرف القنازعي ، (ـ ٤١٣/١٠٢٢) وقد شاركه في الاخذ عن هذين الاستاذين ابو الوليد ابن جهور ، ولا استبعد ان يكون ابن زيدون قد شارك صديقيه في الاخذ عنهما ، وان لم تصرح المصادر بذلك ، وشملت ثقافة ابي بكر الحديث ايضا ، واخذ نجمه في الظهور ولما يبلغ العشرين من سنه ، فقد اسماه يحيى بن حمود (بويع سنة ٤١٢) للوزارة اثر موت أبيه بقليل ، وقد شغف بجمع الكتب واقتنى منها الغرائب فلم يكن بالاندلس أحد من نمطه اكثر كتبا منه ، ولما تولى المعتمد الرداني الخلافة (٤١٨ ـ ٤٢٢) ولاه خطة المظالم الخاصة ، وفي سنة ٤٢٩ توفي استاذه قاضي الجماعة ابو الوليد يونس بن عبد الله بن مغيث ، فأشار الناس على ابي الحزم ابن جهور صاحب قرطبة بتولية ابي بكر القضاء « واجمعوا على انه في الكهول حلما وعلما ونزاهة وعفة وتصادقا ومروءة وثروة » ولكنه امتنع عن تولي القضاء حتى اشتد الحاح الناس عليه فقبل وأراد ان يجري في القضاء على سنة ابيه في الصلابة ونصرة الحق دون أن يخشى في الله لومة لائم ، واثبت انه صلب القناة حمي الانف ، ينصر المظلوم ويقمع الظالم ويرد المظالم من عند اهلها ، وتختلف المصادر في تقدير موقف الناس منه في فترة القضاء فبعضها يشير الى ان الناس حمدوا احكامه وشكروا افعاله وبعضها يتحدث عن ضيق الناس بصرامته واجماعهم على مقته ، ويقول بعض المصادر انه صرف عن القضاء ، وربما قرنت هذه المصادر صرفه ذلك بصلابته ازاء ابي الحزم الذي طلب اليه ان يأخذ مال الاوقاف لينفقه على المصالح فلم يوافقه القاضي على ذلك رغم الحاح ابن جهور ، ويقول بعضها الآخر انه لما احس استثقال الناس من تشدده في العدالة عزل نفسه غرة شعبان سنة ٤٣٠ / ٢٨ ابريل (نيسان) ١٠٣٩ ، فكانت مدته في القضاء سنة الا ثلاثة ايام .

ويبرز ابن بسام جانبا آخر من شخصيته وذلك هو ميله الى الدعابة في خلواته والرقاعة في نشواته ، ويشبهه بالقضاة الذين كانوا يسامرون المهلبي الوزير ، ومعنى ذلك ان ابا بكر كان يمارس ازدواجية في السلوك ، فهو اذا خلا الى اصحابه انتشى واستمرأ الدعابة والهزل ، فاذا ذهب الى مجلس الحكم « فكأنما في برديه الانام ، وكأنه وقار يذبل أو شمام حتى اذا راح الرواح عادوا الى القصف، وتجاوزوا في ميدانهم كل وصف » وكان اللذان يشاركانه في هذا اللون من الحياة صديقيه ابن زيدون وابا الوليد ابن حزم ، واخشى ان يكون ابن بسام هنا يحاول ان يرسم نموذجا يحكي الانموذج المشرقي لطرافة ذلك الانموذج في ذاته ولكنه مشرقيا في آن معا ، ذلك لان هذا الوصف لا يطابق قوله في موضع آخر يصف فيه ابن ذكوان « فجاء أحوذيا نسيج وحده في فضله وعلمه وعفته » .

وبعد استعفاء ابن ذكوان (أو صرفه) مضت مدة غير قصيرة على قرطبة واحكام القضاء معطلة فيها (أي حتى أول سنة ٤٣٢) ، وضج الناس الى ابي الحزم ابن جهور فولى محمد بن عبد الله بن احمد المعروف بابن المكوي (٤٤٨ / ١٠٥٦) وكان ابوه من اصدقاء بني ذكوان دون ان يطلق عليه اسم القضاء ، وقد ظهرت منه صرامة وتصرفات ادت الى تنحيته ، (ربيع الاول ٤٣٥ / ١٠٤٣) وهذا القاضي هو الذي امر بسجن ابن زيدون ، وحين صرف عين مكانه ابو علي ابن ذكوان ، الذي سيرد ذكره في ما يلي .

وقد توفي ابو بكر بن ذكوان يوم الثلاثاء ٣ ربيع الاول سنة ٤٣٥ / ١٠ اكتوبر (تشرين الاول) ١٠٤٣ ، وله من العمر اربعون سنة الا اربعة اشهر ، ودفن ضحو يوم الاربعاء بمقبرة ابن عباس ، وحزن الناس لفقده ، واحتشدوا في جنازته فلم يتخلف عنها كبير أحد ، وكان صديقه ابو الوليد ابن جهور في مقدمة مشيعيه ويقول ابن حيان في تصوير عظم المصاب به « وبمهلكه انهدم بيت بني ذكوان » ، ورثاه صديقه ابن زيدون بقصيدته الطويلة ، يبدو انه قالها بعيد فترة من وفاته حين مر على قبره في لمة من اخوانه ، وفيها يقول :

من للعلوم فقد هوى العلم الذي
وسمت بـه انواعهـا الاغفال

من للقضـاء يعـز في اثنـائه
ايضاح مظلمـة لهـا أشكال

ودعت عـن عمر عمرت قصـيره
بمكـارم اعمـارهن طـوال

وهو يقرن ذكره بذكر ابي الحزم ابن جهور ، اذ كانت المدة بين موتهما اقل من شهرين فيقول :

ان النعـي لجهـور ومحمـد
ابي الغمـام فدمعـه منثـال

شكلان ان حم الحمـام تجاذبا
لا غرو ان تتجاذب الاشـكال

ويرق تعبيرا وعاطفة حـين يستلهم أيام الصداقة الجميلة :

هيهات لا عهـد كعهدك عائـد
اذ أنت في وجه الزمان جمـال

فاذهب ذهاب البرء اعقبه الضنى
والا من وافت بعده الاوجـال

حيا الحيا مثواك وامتـدت عـلى
ضاحى ثراك من النعيـم ظـلال

واذا النسيم اعتل فاعتامت بـه
ساحاتك الغـدوات والآصال

ويختمها بتعزية يوجهها الى بني ذكوان :
ايها بني ذكوان ان غلب الاسى

فلـكم الى الصبر الجميـل مآل
ان كان غاب البدر عن ساهوره

منـكم وفـارق غابـه الرئبـال

١ ــ اما ابو حاتم فنعرف من ابنائه ثلاثة :

أ ــ ابو على حسن بن محمد بن ذكوان (٤٥١ / ١٠٥٩) :

كان مولده في حدود ٣٦٨ / ٩٧٦ وفي الفتنة اصبح واليا للحسبة أو احكام الشرطـة والسوق ولمـا ولي ابو الوليد ابن جهور رقاه الى القضاء بعد ابن المكوي ايثارا لا استحقاقا ، ولعله نظر في ذلك الى طول دربته في تصريف الامور ، وكان رجلا عفيفا ذا نزاهة صارما في احكامه مستغنيا بثروته الا انه كان قليل الحظ من العلم والادب، خشن الطبع شكسا في خلقه وقد حدثت في قرطبة احداث أدت الى قبض يده عن القضاء فعزل في ربيع الاول سنة ٤٤٠ / ١٠٤٨ والزم منزله الى ان توفي يوم الثلاثاء ١١ ذي القعدة سنة ٤٥١/٢٠ دسمبر (كانون الاول) ١٠٥٩، ودفن بمقبرة العباس وكانت سنه يوم توفي بضعا وثمانين سنة ، أما عمله في القضاء فقد استغرق زهاء خمسة أعوام وجمع له مـع القضاء الصـلاة والخطبة ٠

ب ــ ابو العباس احمد بن ابي حاتم بن ذكوان :

انهضه يحيى الحمودي (٤١٢ / ٤١٣) الى الوزارة بعد وفاة عمه الشيخ ابي العباس ابن ذكوان ، ومعنى ذلك انه شارك ابن عمه ابا بكر في ذلك المنصب ، وكان ابن ابي حاتم هذا مشتهرا بالمجون وحرارة النادرة ، ومما يروى له في هذه الطريقة :

أنـا مشغـول بعـزفي ... وبضربـي للحجـارة
انمـا يصلـح مثلـي ... ان يـرى راكب جاره
أو يـرى في جوف حان ... لابسا نصـف غـراره
قد نضا عني ثيـابي ... حتـى الكأس المـداره

ويقول ابن بسام : « وملحه في الادب غزيرة شاهدة له بقوة الطبع وخفة الروح » وأقدر ان مواهبه الادبية وصلت بينه وبين الشاعرين الكبيرين في عصره وهما ابن شهيد (٤٢٦ / ١٠٣٥) وابن الحناط (٤٣٧ / ١٠٨٤)، ولذا ارجح ان يكـون هـو الذكواني الذي يخاطبه ابن الحناط بقوله :

ان ابن ذكوان ذو راحـة ... كريمـة صوبهـا دائم
لم يتألق برقهـا خلبا ... ولا اتقى خلفها الشـائم
ومـن ابـوه ابـو حـاتم ... قصـر عن جـوده حـاتم
يبني العـلا بالندى جاهدا ... وغـيره للعـلا هـادم
محـكك حـول قلـب ... محنك حازم عـبـازم
تبصره دهـره قـاعدا ... وهـو بأعبـائه قـائم
اذا انتضى سيفـه معلمـا ... لـم تـدر ايهمـا الصارم

فهذا الذكواني المذكور في شعر ابن الحناط من ابناء ابي حاتم ، ولم يكن صديقا لابن الحناط وحسب ، بـل

كان صديقا لابن شهيد أيضا ، اذ نجد ابن الحناط يقول في تقديمه هذه القصيدة « فأنشدها اخاك الشهيدي وكلفه على العروض والقافية معارضتها ، ومن هنا يمكن ان نتوصل الى القول بأن ابن شهيد كان صديقا لابناء ابي حاتم ، ولاحدهم بوجه خاص ، وكان يعرف اباهم ويتحدث اليه ، وقد رثى اخاه ابا العباس قاضي القضاة ــ كما تقدم ــ ولا بد انه رثى ابا حاتم نفسه تقديرا له ولمكانته، واحساسا بواجبه تجاه العلاقة التي تربطه بأبناء ابي حاتم ولكن الشيء المستبعد ان نطلق اسم الصداقة على علاقته بقاضي القضاة أو بأبي حاتم نفسه ، وهذه القطعة التي نظمها عندما كان في مجلس ابن ذكوان دون تعيين) يصف باقلي قدمت اليهم واشترط ابن ذكوان الا ينفرد بالباقلي الا من يجيد وصفها ، فقال ابن شهيد :

ان لآليك أحدثت صلفا
فاتخذت من زمرد صدفا

ومنها :

حاز ابن ذكوان في مكارمه
حدود كعب وما به وصفا

فهم الدر الرياضي منتخبا
منه لأفراس مدحه علفا

أكل ظريف وطعم ذي أدب
والفول يهواه كل من ظرفا

رخص فيه شيخ له قدر
فكان حسبي من المنى وكفى

أقول : هذه القطعة لا يمكن أن نستنتج منها أي بني ذكوان عني ، فقد يكون قالها في مجلس أبي العباس أو أبي حاتم كما قد يكون قالها في مجلس أبي علي حسن أو مجلس أبي العباس ابن أبي حاتم ، والدلالة الوحيدة فيها وصفه الممدوح « شيخ » واذا كان الامر كذلك لم يجز أن يستنتج منها أنه كان صديقا لأبي العباس قاضي القضاة للفارق الكبير في السن بين الرجلين ، ولا يصح أن يقال : « وتلك الصلة الوثيقة الغريبة بين ذلك الفتى الشاعر العربيد وهذا الشيخ الوقور العالم الفاضل . انما هي واحدة من غرائب أطوار ابن ذكوان في حياته الطويلة»، والاقرب الى الصواب أن يقال أن الصلة الوثيقة كانت قائمة بين ابن شهيد وأبناء أبي حاتم ابن ذكوان وعلى الاخص ابنه أحمد المكنى بأبي العباس ، ومما يقوي ذلك أن هذا الذكواني الاخير كان وزيرا ليحيى بن علي بن حمود وكان ابن شهيد على علاقة طيبة بيحيى كذلك .

وأرجح أيضا أن أبا العباس ابن أبي حاتم هذا هو هو الذي يخاطبه ابن زيدون بقوله حين أمر ابن جهور باراقة الخمور وكسر الدنان :

لست من بابة الملوك أبا العباس دعهم فشأنهم غير شأنك
ما جزاء الوزير منك اذا اختصك أن تستمر في ادمانك

أتراه لا يستريب لامساكك سعد العراق تحت لسانك

قد نهانا عن المدام انتهينا مع أنا نعد في غلمانك

فقول الشاعر « مع انا نعد من غلمانك » يدل ــ فيما أعتقد ــ على فارق السن بين الرجلين ، فابن أبي حاتم لم يكن من لدات ابن زيدون ، وانما كان الذكواني أقرب سنا الى جيل ابن شهيد وابن الحناط .

ويضيف ابن بسام قوله في ترجمة أبي العباس هذا « ثم لم يبعد ان اقصر بعد عن الهزل » فاعتدلت حاله ، وهبت له ريح بعد حين ، احظته من العلية من نمطه » غير أن أبيات ابن زيدون تشير الى أنه لم يكن قد أقلع عن الشراب في زمن أبي الوليد ابن جهور (أو زمن أبيه أبي الحزم) .

ج ــ أبو حاتم ذكوان بن محمد بن ذكوان :

كان أحد المشيخة بقرطبة ، ولكن المعلومات عنه ضئيلة حتى أن ابن الابار الذي انفرد بذكره يقول« لا أعلم له رواية » ، وقد جعله أبو الوليد بن جهور أحد من يسفر له في الاصلاح بين ملوك الاندلس .

النكبة الثانية وموقف ابن زيدون منها :

ماذا حدث لبني ذكوان في أيام أبي الوليد ابن جهور ؟ حين كان حسن بن ذكوان قاضيا بقرطبة ظهر من بني ذكوان ثائر اسمه أحمد أراد ــ فيما يبدو ــ أن يقوض الدولة الجهورية ، وكان هذا هو السبب في تغير أبي الوليد بن جهور على قاضيه المذكور واصداره الاوامر اليه بأن يلتزم بيته ولا يغادره لان القاضي هاود ابن عمه أحمد بن محمد بن ذكوان والرهيط الذي سعوا معه .

وهذه الرواية الوحيدة التي ذكرت اسم الثائر « أحمد بن محمد بن ذكوان » تنص أيضا على انه كان

ابن عم للقاضي أبي علي ، فهو ليس من أبناء أبي حاتم

وقد كان من الممكن أن نفترض انه ابن لأبي بكر محمد ابن أحمد بن ذكوان (لورود اسم « محمد » في نسبه)

ولكن يقف في وجه هذا الافتراض أمران :

أ ـ ان كان الثائر ابنا لأبي بكر محمد ، فانه ليس

ابن عم القاضي حسن ـ لحا ـ بل يعد من أبناء عمومته

وهذا أمر يكاد يكون مقبولا لو سندته دلائل أخرى ٠

ب ـ يقول ابن زيدون في رثاء أبي بكر بن ذكوان :

سيحوط من خلفته مستبصر في حفظ ما استحفظه لا يالو

كفل الوزير ابو الوليد بجبرهم ان الوزير لمثلها فعال

حتم عليه لا لعثرة حالهم
قد تعثر الحالات ثم تقال

ويفهم من هذه الابيات أن أبا بكر حين توفي خلف

من يحتاجون الى كفالة الوزير ابن جهور ورعايته ، بل

لعله « استحفظه » عليهم لحاجتهم الى رعاية واذا صح هذا

التقدير فمن المستبعد أن ينشأ بين هؤلاء الذين خلفهم

أبو بكر شخص قادر على أن يعلن ثورة على ابن جهور ،

بعد أقل من خمس سنوات على وفاة والدهم ، هذا اذا لم

يكن الامر مستبعدا من ناحية الوفاء لكفلهم ٠

ولهذا لا تزال النصوص المتيسرة قاصرة عن أن تحدد من هو القائم بالثورة ، وماذا كانت أهدافه ، ومن

هم أتباعه وكيف تم اخماد ثورته ٠ ويفيد ما لدينا من

معلومات أن القاضي أبا علي الحسن بن أبي الحاتم

اتهم بأنه كان مخلصا في « مهاودة » ابن عمه ، فاما أن

تكون هذه التهمة باطلة ، وبطلانها ينفي التخطيط

والمهاودة معا ، واما أن تكون صحيحة ، فيكون التخبط

عندئذ نوعا من عدم وضوح الرؤية أو من التردد ، وتكون

المهاودة ضربا من التستر أو التأييد المادي اذى المعنوي ،

أو تخفيفا للاحكام على الثائرين بعد اعتقالهم ، أو ما أشبه ذلك ٠

ويؤخذ من طريقة ابن حيان في التعبير أن الذين

ثاروا بقيادة ابن ذكوان كانوا « رهيطا » ـ بصيغة

التصغير ، فاذا لم يكن هذا التصغير من قبيل التحقير لشأن

الثائرين وثورتهم ـ وابن حيان لغوي ضليع ـ فانه يفيد قلة في عددهم ، اذ الرهط من ثلاثة الى عشرة ، وقيل من

سبعة الى عشرة ، وعلى حسب القول الثاني يكون « الرهيط » أقل من سبعة ٠

ولما كان القاضي أبو علي قد نحي عن القضاء بسبب تلك الثورة في ربيع الاول سنة ٤٤٠/سبتمبر

(ايلول) ١٠٤٨ ، فان الثورة تكون قد حدثت قبيل ذلك

التاريخ ، وليس لدينا من مصدر آخر يحدثنا عنها سوى

قصيدة لابن زيدون ، ذهب ابن بسام الى انها قيلت في بني

جهور عند نكبة ابن ذكوان ، ومطلع القصيدة :

هل النداء الذي أعلنت مستمع
أم في المتان الذي قدمت منتقع

ويتحدث الشاعر في هذه القصيدة عن تسويف الحظ، ويشكو كثرة المصائب التي تلحق أهل النباهة من أمثاله ،

ثم يمدح بني جهور الذين لولاهم لما اشرقت هممه مدحا يعمهم ، ثم يخص من بينهم بالمدح أبا الوليد الذي

استوفى مناقبهم ، وبعد أن يقضي أربه من المدح يتحول الى عتاب أبي الوليد ، فيذكره بموالاته واخلاصه ، ويرى

من غير الانصاف وضع قدره بعد رفعه ، وحرمانه من نعمى ذاق حلاوتها ثم لم تلبث أن انقطعت معللا النفس

بأن سوء البداية لا خير فيه اذا جاءت الخاتمة حسنة ثم

ينتقل الى الحديث عن قوم افتضح مسعاهم ، فتبرأ منهم

تبرؤا تاما ، وهذه هي الابيات :

ان الاولى كنت من قبل افتضاحهم

مثل الشجى في لهاهم ليس ينتزع

لم أحظ اذ هم عدا باد نفاقهم

الا كما كنت أحظى اذ هم شيع
ما غاظهم غير ما سيرت من مدح

في صائك المسك من أنفاسهم كنع
كم غرة لي تلقتها قلوبهم

كما تلقى شهاب الموقد الشمع
اذا تأملت نصحي غب غشهم

لم يخف من فلق الاصباح منصدع

تلك العرانين لم يصلح لها شمم
فكان أهون ما نيلت به الجدع

أودعت نعمـــاك منهم شر مغترس

لن يكرم الغرس حتى تكرم البقع

لقد جزتهم جوازي الدهر عن منن

عفت فلم يثنهم عن غمطهـا ورع

واذا أردنا أن نستخرج من هـــذه الابيات حقائق تاريخية وجدناها تقول لنا : ان هناك قوما كانوا يشايعون الامارة الجهورية ثم نافقوا ، وانه كانت لابن جهور عندهم نعمة غمطوها وكفروها فجوزوا بكفرهم ، اذ النعمـــة بذرت في أرض غير صالحة لانباتها ولهذا كان التنكيل بهم في موضعه ، كالعرانـين التي لايليق بهـا الشمم فيكون الجدع هو أهون ما يصيبها ، وهؤلاء القوم كانوا في حالتي الموالاة والنفاق يغصون بمقام ابن زيدون ، وكان هو كالشجى في حلوقهم ، وأشد ما كان يغيظهم منه مدائحه التي يضوع شذاها في أبي الوليد ابن جهـــور ، وكانت تقع على قلوبهم فتحرقها كما يحرق الشهاب الشمعـــة اذا لاقاها •

وليس في هذه الابيات تصريح بهوية أولئك الناس، ولولا أن بسام قرن القصيدة بنكبة بني ذكوان لقدرنا أن الشاعر يتحـدث عن أناس آخرين ، فنحن نعلـم أن ابن زيدون وأباه من قبله كانت تربطهما ببني ذكوان علاقات وثيقة طيبة ، تسمو الى مرتبة الصداقة مع بعضهم • وقد حاول الاستاذ علي عبـد العظيم أن يلمـح الى أن الفساد ربما تسرب الى تلك العلاقة ، وخاصة بعد وفاة ابن أبي بكر ابن ذكوان ، مستدلا على ذلك بما يأتي :

أ) ان ابن زيدون داعب أبا العباس ابن أبي حاتم مداعبة قاسية عند تحريم الخمر وكسر أواني الشراب ، ولكن أي متأمل في تلك الابيات لا يجد فيها قسوة ، بل هي تنبيه ــ في صورة دعابة لابي العباس لكي لا يفتضح فيقع تحت العقوبة • ثم ان تحريم الخمر لم يحدد تاريخه قطعا ، ولعله تم زمن أبي الحزم وقبـل وفـاة أبي بكر ابن ذكوان •

ب) ان أبا الوليد ابن جهور اتخذ ذكوان بن محمد ابن ذكوان سفيرا له ، ولعل هـذا قد أحفظ ابن زيدون الذي لم يكن يرتاح الى منافس ، ولكن اعتماد ابن جهور على ذكوان في شؤون السفارات غير محدد بزمن ، وليس ما يمنع أن يكون قد تم بعد هجرة ابن زيدون من قرطبة •

ج) ان القاضي أبا علي ابن ذكوان كان ذا حظ من شكاسة الخلق وخشونة الطبع ، ولعل شراسته مست ابن زيدون ، وهذا افتراض محض لا يؤيده دليل ، فأبو علي تولى القضاء بعـــد ابن المكوى ، عدو ابن زيدون ومودعه السجن ، وهذا قد يحمل ابن زيدون على الترحيب بأبي علي ، وان كانت المصادر لا تتحدث بشيء عن أية علاقة بين الرجلين •

واذا شئنا أن ندرس هذه الثورة من حيث علاقـة توقيتها بابن زيدون فعلينا أن نراجع وضعه العام أيام أبي الوليد بن جهور على ضوء ما قاله المؤرخ ابن حيان ، وهو يومئذ معاصر للاحداث ، وهذا نص ما قال : « ولما ولي (أبو الوليد) الامر بعد ولده نوه به وأسنى خطته ، وقدمه في الذين اصطنعهم لدولته ، واوسع راتبه وجلل كرامة لم تقنعه ، زعموا ، واتفق أن عن له مطلب بحضرة ادريس بن علي الحسني بمقـالة فأطال الثواء هنـالك ، واقترب من ادريس وخف على نفسه ، واحضره مجالس انسه ، فعتب عليه ابن جهور ، وصرفه عن ذلك التصرف قبل تقوله ، ثم عاد الى جميـل رأيه فيـــه ، وصرفه في السفارة بينه وبين رؤساء الاندلس فيما يجري بينهم من التراسل والمداخلة ، فاستقل بذلك ، لفضل ما أديته من اللسن والعارضة ، فاكتسب الجاه والرفعة ، ولم يبعد في ذلك من التهافت في الترقي لبعد الهمة •

ويستخلص من هذا النص أن ابن زيدون كان يرى نفسه أقوم بكثير على ما هو أعلى من كل منصب أسنده اليه صديقه ابن جهور فهو في أول الامر لم يقنع بما ناله في رأي من كان يعرفون مدى طموحه ــ ولهذا كان بصره معلقا

بكل منصب يحقق له مزيدا من الرفعة والجاه ، فلما أنس في ادريس ابلاغه الى ما تصبو اليه نفسه ، نسي مهمة السفير ، مما جعل ابن جهور يتغير عليه ثم يعود الى جميل رأيه فيه (كم كانت المدة بين الحالتين ؟) فيكلفه بالسفارة من جديد الا أن تلك السفارة نفسها كانت دون همته ولذلك كانت صورة « الترقي » تخايله ، وكان هو على استعداد لمنازلتها حيث أومأت له تلك حالة من حالات القلق اقترنت بتاريخ نشوب الثورة ، ولهذا يمكن أن نقدر أن ابن جهور لم يكن شديد الاطمئنان لصاحبه ، رغم قيامه بأعباء المهمة الموكولة اليه ، لان طموحه الطاغي - الذي أصبح معروفا مستعانا - لم يكن قد وجد ما يشبعه، فاذا اقترن اسم الثورة به - ولو باطلا - مال ابن جهور للانصات الى الساعين به .

وقد جاءت مبالغة ابن زيدون في التنصل من كل علاقة بالثائرين - ان كانوا هم بني ذكوان - مثارا للشبهة ، ويبدو أن التنصل لم يكن بالشعر وحده ، وانما كان بالرأي والمشورة ، تحريضا على الثائرين وغلوا في اظهار البراءة :

اذا تأملت نصحي غب غشهم

لم يخف من فلق الاصباح منصدع

غير أن هذا التبرؤ الحاسم من كل علاقة بين الشاعر والثائرين - في الماضي والحاضر - بل محاولة اثبات العداوة الراسخة بينه وبينهم ، قد يحمل على وجه آخر ، فقد يكون أكثر « الرهيط » القائمين بالثورة من غير بني ذكوان ، فاذا أنكر الشاعر كل علاقة له بهم قبل الثورة كان قوله - على وجهه الظاهري - صادقا ، وقد يكون أكثرهم من بني ذكوان من غير أصدقاء الشاعر ، اذ أن صداقته لبعضهم لا تعني صداقته للجميع ، بل لعل بيت بني ذكوان كان قد تضاءل شأنه ، وضعفت الرابطة التي كانت تشد أفراد الاسرة بعد موت المشهورين منها ، ولم يعد لصداقات الآباء أثر في توجيه منازع الاجيال اللاحقة، ولعل الثورة نفسها لم تكن الا تعبيرا « رومنطيقيا » عن الحنين الى العز الذاهب ، وحين يقول ابن حيان في أبي بكر ابن ذكوان : « وبمهلكه انهدم بيت بني ذكوان » فليس من الضروري أن يكون قوله هذا مبالغة في المدح ، بل لعله اشارة امرىء معاصر الى فقدان ذلك العز والى ضياع الرابطة العائلية وعدم وجود امرىء مطاع فيهم يفيئون الى رأيه فيجنبهم التهور والطيش .

وقد كان الشاعر بارعا حين ربط سبب عداوتهم له بما يسوقه من مدائح في ابن جهور ، كل مدحة منها تعد غرة ، فليس هذا اعتدادا بالبراعة الفنية ، وحسب ، بل هو مدخل سياسي مجمله أن الشاعر عودي لتحزبه لأبي الوليد واشاعة فضائله .

ولو عدنا الى قصائد ابن زيدون في أبي الوليد ابن جهور لوجدناها على النحو الآتي :

١ - قصيدة يعتذر فيها بسبب اطالته الاقامة بمالقة عند ادريس الحمودي .

٢ - قصيدة في التنصل من ثورة بني ذكوان .

٣ - قصيدة في تهنئة أبي الوليد عندما ولي الحكم .

٤ - قصيدة حين امر بكسر دنان الخمر ان كان هو الذي أمر بذلك .

٥ - ثلاث قصائد رمضانيات أو عيديات يهنئه فيها بعيد الفطر أو يثني على تعبده في الجامع طوال شهر رمضان ، فهي قصائد موسمية .

٦ - قصيدة مدح لا ترتبط بمناسبة .

٧ - قصيدتا رثاء واحدة في أبي الحزم وثانية في أم أبي الوليد .

فقصائد المدح التي قالها فيه لا تتجاوز ست قصائد في مدة لا تقل عن ست سنين (هذا اذا لم يفترض أن بعضها قيل في مدحه يوم كان وليا للعهد) منها ثلاث كان يشترك فيها مع سائر الشعراء حين يقفون للتهنئة برمضان أو بالعيد ، واذا كان عدم اكثاره من المدح لا يدل

ـ بالضرورة ـ على حالة القلق التي كان يعانيهـا (اذ المدح يرتبط في الغالب بمناسبـة ما) فان بعض تلك القصائد يتحدث صراحة عن ذلك القلق ، وعن استقلاله لما كان يصله من كرامة وعن طمعه في مزيد ، ومنها هذه القصيدة التي يلوح له فيها بأن الناس ينصحونه بأن يهاجر عن قرطبة ـ مشرقا أو مغربا ـ ويقولون انه سيف معطل وان آماله قد خابت وشيب الرضى منها بالسخط :

يقولون شرق أو فغرب صريحـة
الى حيث آمـال النفوس نهـاب
فأنت الحسام العضب عطـل متنـه
وعطـل منـه مضرب وذبـاب
وان الـذي املت كـدر صفوه
فأضحى الرضى بالسخط منه يشاب
وقـد أخلفت ممـا ظننت مخايل
وقد صفرت ممـا رجوت وطـاب

وتصويره هذا لبني قرطبة به يشبه أن يكون صوت الشاعر نفسه ، وضعه على لسان المحرضين ، أو يمكن أن يكون تحريضا من الخارج أفضى به أناس كانوا يحاولون أن يثيروا نقمته على الامير ، وكل ذلك قد يشير الى أن نفسه كانت مهيأة للثورة ، وانه اذا اتهم باطلا فذلك لان الذين اتهموه كانوا يعرفون ما بلغ اليه سخطه على ذلك الواقع ، أما اذا صحت التهمة فما ذلك الا لانه كان قد فقد الرجاء بعد أن خايل عينيه فترة ٠

ومن الواضح أن ثورة بني ذكوان أسعفته على أن يحسم في الامر بحيث لا تظل قرطبة تشده دون مفارقتها ، بل أن الثورة جعلت الهجرة أمرا محتوما ، وما يكاد يحل عند صاحب اشبيلية ، وجنبه لم يطمئن فيها بعد ، حتى نسمعه يقول :

من مبلـغ عني الاحبـة اذ أبت
ذكراهـم أن يطمئن مهـاد
لا يأس رب دنـو دار جامـع
للشمـل قد أدى اليـه بعاد
ان اغترب فمواقـع الكرم الـذي
في الغرب شمت بروقـه ارقـاد
أو أنا عن صيـد الملوك بجـانبي
فهـم العبيـد مليكهـم عبـاد

وهكذا شفى ابن زيدون نفسه ـ كما فعل المتنبي بعد فراق سيف الدولة ـ فهما قد فارقا ملوكا عبيدا ، وهو يعتقد أن البعد قد يحقق الدنو واجتماع الشمل ، وكأنه يهدد بمصير قرطبة الى أيدي بني عباد ، ولكن كل بعد عن قرطبـة مؤلم مؤرق ، حـين تحتمه تلك الثورة المشؤومة التي حملت في التاريخ اسم بني ذكوان ٠

العراق
الأقلام
العدد رقم 9
1 سبتمبر 1987

بنية الوعي في رواية الحرب

○عبد الله ابراهيم○

● مدخل :

يعدّ الوعي ، ركناً أساسيا من أركان الملامح الفكرية للشخصية في الفن الروائي ، وغالباً مايستأثر باهتمام كبير من قبل الروائيين لأن «تصوير الملامح الفكرية له أهمية كبرى من وجهة نظر التكوين الفني»[1] ، إضافة الى إن الأهتمام بالملامح الفكرية ، «يكشف الحالة الذهنية للشخصية ويبين ردود أفعالها»[2]

إن الوعي سمة جوهرية ، يحدد رتبة الشخصية ومكانتها ، واذا كانت الشخصية هي «الوسيلة التي تنطوي فيها حساسية الروائي»[3] فأن وعيها يكشف عن موقفها الفكري لعالمها الفني ، وهو يبذر نواة الصراع بين الشخصيات ، وينمو ليكشف عن البنية الفكرية للشخصية .

إن بناء الوعي ، يرتبط مباشرة ، ببناء الشخصية ، وتتعدد مستوياته ، تبعاً لتطور الشخصية ، وغناها الفكري ، ومواقفها ورؤاها لعالمها الفني ، ويتكشف بوصفة مدلولاً خاصاً عندما تنظم مجموعة خصائصه ، ويعاد تركيبها ، وصولاً الى تحديد هوية هذا الوعي ، إن هوية الوعي ، ترتبط مباشرة بموقف الشخصية وموقف الشخصية ، قضية اساسية في أدب الحرب :

يكشف ادب الحرب ، بصورة عامة ، عن موقفين أساسين ، أولهما يسوغ الحرب ، والاخر يدينها بوصفها عاملاً اساسياً من عوامل تدمير المعطيات الحضارية للمجتمع الانساني ، وتقف وراء الموقف الاول ، فكرة الاعتداء والغزو والاحتلال ، وتقف خلف الموقف الثاني ، فكرة الدفاع عن الأرض والشعب والقيم والمثل الحضارية .

ان هذين الموقفين ، يستندان الى الفكرة الجوهرية التي تقف خلف الحرب ، إن كانت فكرة غزو واحتلال ، أو فكرة دفاع مشروع عن النفس ، لقد أفرز هذان الموقفان ، نمطين من الشخصيات المتناقضة فكرياً في رواية الحرب والشخصية الاولى ، تسوغ فعلها العدواني بوساطة ذرائع واسباب عديدة ، والشخصية الثانية ، تنبري للدفاع عن موروثها الفكري وقيمها ومثلها ، واعية لخيارها ، ولهذا فهي تندفع ، للذود عن تلك القيم والمثل .

لقد اقترن هذان الموقفان ، بادب الحرب ، منذ القدم ، ان نظرة دقيقة الى ملحمة «الالياذة»التي تصور الغزو اليوناني لـ «طروادة» في حدود عام ١٢٠٠ ق . م . تبين بوضوح هذين الموقفين ، ولقد افرزت الحربان العالميتان الاولى والثانية ، أدباً روائياً ، تجسدت فيه ، هذه الفكرة التي تحكم أدب الحرب .

يمكن تلمس ملامح الوعي في رواية الحرب ، من خلال

الشخصية ، وهو بدءاً ، وعي يرتبط مباشرة بالحرب ، ويعبّر عن صدام فكري عميق بين قوتين متناقضتين . وقد ينأى الوعي خلف الاحداث الكبيرة لكن البحث والتقصي يكشفان من خلال رؤى الشخصيات ومواقفها عن طبيعة ذلك الوعي .

إن الحرب هي الوسيلة المسلحة للافكار ، حينما تعجز الوسائل الاخرى عن اداء دورها ، ولهذا ، تكاد تختفي الشخصية المحايدة ، التي لا تمتلك وعياً ، بدرجة أو باخرى ، لأسباب الحرب وأهدافها وتطوراتها . لسبب اساسي وهو ان الحرب هي موضوع هذا النوع الروائي .

يقدم هشام توفيق الركابي ، في رواية «أعداد المدفع ١٠٦»أربع شخصيات ، تتميز بوعيها العميق للحرب ، فهي على دراية ، بان الحرب ، عمل مدمر ، ولكن لاسبيل أمامها الا خوضها دفاعاً عن موروثها الاجتماعي ، وتكتشف المحاورة الاتية ، بين الشخصيات عن موقف آمر المجموعة عنيّد دواس :

«وسادت دقيقة من الصمت الكئيب وقطعة عنيد :

ـ لقد وقعت فظائع كثيرة أيها الاخوان ، فظائع لا تعد ولا تحصى فهي الحرب كما تعرفون .

قال لطيف بغضب :

هذه الحرب التي ولدت الاهوال والمآسي والدموع .. ولاتريد ان تنتهي ..

أردف عنيد مقاطعاً :

ـ أي نعم ولدت الكثير من المشاكل والمآسي . انا معك في هذا .. بيد إنها كانت قدراً ، قدر العراق ، لم يكن عنها من بدّ أو خلاص»[٤] .

ويتبلور وعي الشخصية بالحرب ، من خلال مجموعة من المعطيات ، فتصل الى يقين : وهو انه لاخيار غير مواجهة العدو ولهذا فان عنيّد دواس يخاطب نفسه إثر استشهاد رفيقيه «صب جل إهتمامك الان ياعنيّد دواس في عدوك أولاً ..

عدوك وحده»[٥] ، لكنه يتصرف بوعي ازاء هذا الموقف في ليل حالك الظلام :

«ليس ثمة مجال للعواطف والتودد اللحظة ياعنيد دواس ، إترك وراءك كل مشاعرك واحاسيسك وتصرف كآمر مفرزة من حجر ونار فقط ياعنيد دواس ، فذلك سبيلك الوحيد امام الخطر المحدق بك وبهم وبوطنك»[٦] .

تكتشف شخصية حازم خليل في رواية «وشم الدم على حجارة الجبل» لمحسن الخفاجي ، عن وعي بما تحدثه الحرب من تغيير ، بوصفها أحد المؤثرات الرئيسة في الشخصية :

«أنا الوحيد الباقي من نسل ذلك الفصيل الذي روض الجبل ودوخ تعاقب الفصول . إذن انا وريث أولئك المحاربين ، جاءت الحرب هذه لتفتح أمامي نظرة مختلفة تماماً ، وكأنها وهي تندفع مع شبابي الغض جاءت لتمتحن نفسي بعناية»[٧] .

واذا كان حازم خليل سيتحضر المقاومة البطولية لأفراد الربيئة ، وهم يمزقون هجمات العدو ، فانه يضع نفسه أمام حقيقة ، وهي ان العدو يستهدف أرضه وشعبه ، ان وعي هذه الحقيقة يمتزج بعملية التحول الذي تسببه الحرب في داخل الشخصية ، فتصبح الحرب هاجساً ملحاً يداهم الشخصية باستمرار :

«ها هي الحرب وانا وجهاً لوجه امام تفاصيلها المجيرة . لم يعد يهزني منظر جثة عدوي ، اصبح كل شيء مالوفاً كما لوكنت ادخن سيجارتي في مقهى ما ، واغنية بهيجة تملأ اذني .. لقد مررت في سوح معارك غارقة بدمار لا يوصف ومنذ اندلعت الحرب وجدت نفسي في اتونها .. لم اعد ذلك الشاب الخجول الذي يفزع غاية الفزع لرؤية حياة بشرية تدمر . لقد تغيرت تماماً واصبح بامكاني ان أطعن جسد عدوي بيد واثقة دون ان يهتز لي جفن .. وهكذا اكتسبت صفة المحارب شيئاً فشيئاً»[٨] .

ويبلغ الوعي بالحرب ، لدى العريف عبد الله المحمود في رواية «هكذا الرجال»لمكي زبيبة ، درجة عالية من النضج بل إنه يتحول الى موروث خاص ، تنهض الشخصية عليه وتتقاتل في ضوئه فيصبح سبباً لتطور الاحداث :

«لقد أهّلتني هذه الحرب لكل المهام ، وجعلتني أميز حتى حفنة الرمل وماتخفيه من اسرار»[٩] . وبسبب تراكم وعي الشخصية ، تندفع في فعلها القتالي ، على الرغم من قسوة المواجهة ، من أجل وقف .طماع العدو .

ان اقتران الوعي بالحرب لدى عبد الله المحمود ، يقوده الى خوض سلسلة متواصلة من الفعاليات القتالية ضد العدو . ولكن ثمة أمنيةٌ تخفق في داخله ، تكتشف عن طبيعة وعيه بالحرب :

«أي زمان هذا ، كل مافيه جميل لولا هذه الحرب المفروضة ، ولكن هل يكفي دعائي بموت كل الاسلحة كي تخفقَ بيارق السعادة على الجميع ؟»[١٠] .

ويكتشف عامر عبد الزهرة في رواية «الرجل الذي هو أنا اكثر مني» لثامر معيوف ، عن موقف واعٍ للحرب ، ويتمثل هذا الوعي من خلال رؤية الشخصية لهذا الحدث الاستثنائي :

«لو لم يكن ثمة عدو حاقد لماجئنا الى هنا ، اجل إني لم أفكر في حياتي كلها بالجفير والحميدية وجسر

حالوب وسواها ، ولم اكن قد نويت على المجيء اليها لولا هذه الحرب ، وكذلك هؤلاء الاصدقاء المبثوثون في الارجاء كلها ، لقد جلبتهم الحرب من مدنهم ومنازلهم ، فتصادقوا وحرصوا معاً على التضحية من اجل اصدقائهم الذين يعيشون معهم»[11]

ولايتحدد التعبير عن الوعي ، بوساطة الفعل القتالي الذي تنجزه الشخصية حسب ، إنما يتوضح بوساطة رؤيتها لحدث الحرب ذاته ، وتحليلها لمجمل معطياته ، ويتبين هذا الفهم من خلال الشخصية المقاتلة في رواية الحرب ، حينما تكشف عن مقدار تاثير هذا الحدث فيها ، كما يلمس شخصية ثائر محي الدين في رواية «هكذا استنطقنا الفولاذ» لسعد محمد رحيم :

تعلمك الحرب كيف تغادر المدارات الخاملة ، وتبني لذاتك شخصيتها في النواة الملتهبة .. كيف تكشف إن الثقافة سلوك وصراع ومواجهة الى جانب كونها معرفة . الحرب معادلات البقاء والفناء ونقطة الاحتدام .. القبول الصعب بالموت من أجل الحياة .. بعث الحياة إذ يصير الموت رمز إنتصار .. الحرب .. البحث عن معنى الوجود في ذروة تهدد الوجهة بالخطر .. الحرب مسرح المتقابلات الدامي ، والمحك الحقيقي للرجولة والشكل الأعنف للجسم . فليست نزهة كل هذه الاحداث التي تتعاقب الآن»[12] .

يرتبط الوعي الخاص بالحرب ، بوعي أخر ، يشكل أحد الملامح الاساسية للسمات الفكرية للشخصية في رواية الحرب ، وهو الوعي الوطني وغالباً مايربط بين الوعي الخاص للحرب ، بالوعي العام ، فيرقى ليكون معبراً عن احساس متجذر في الشخصية ، تجاه ارضها .

واذا كان الوعي ، هو العملية الادراكية لجملة من الحقائق المرئية وتجاوز لها ، بعد تحليلها وتأويلها ، فان رواية الحرب ، جسدت عملياً هذا الوعي ، إبان مرحلة تاريخية مهمة .

فقد كشفت عن اهمية ارتباطها بقيمها الموروثة ، وفي مقدمتها ، حب الأرض .

ولقد طغى صوتها المعبر عن هذا الموروث ، في صورة فعل أو تأمل أو رؤى تؤشر مواقف الشخصية بوضوح . يقول عبود النوخذة في رواية «بوابة البحر» لرياض الاسدي :

«مادمنا هنا رابضين ، فلن تستطيع اية قوة مهما اوتيت من جبروت ان تحرق نخيل العراق ، قد تهوي نخلة ، نخلتان ، أربع ، عشر ، مئة . لكن الغابات الخضراء سيتبقى .. آلاف من الفسائل تنمو ، قد يدمر بستان من الكروم والتين وشجر السدر الوارف ، تستحيل أرضه الى رماد أسود ، وبقايا حياة مخضرة ، قبل ساعات فقط ، لكن ما إن تمر عدة ايام ، حتى ياتي المطر ، حيث يغسل كل شيء بالماء السماوي . زخات اثر زخات وما هي عدة اشهر حتى تعود الارض مخضرة من جديد .. فهل بامكان الاعداء منع مطر الله ؟»[13] .

فالوعي يدل على إنتماء الشخصية ، ويحدد فهمها لعالمها ، فتخوض حربها ضد العدو ، مؤمنة ، إنها إنما تدافع عن مدينتها ، بعد إن اجبر العدو ساكنيها على مغادرتها .

ويتجلى الوعي الوطني بوصفه سمة اساسية من السمات الفكرية لشخصية يوسف كاظم في رواية «القمر الصحراوي» لعائد خصباك ويبلغ هذا الوعي مستوى عال من الوضوح ، عندما يقترن بالاستشهاد لأن ، يوسف كاظم ، كان يبحث عن «عمل بطولي عظيم يعود بالنفع على الشعب وعلى جميع البشر»[14] .

ويهيمن الوعي الوطني على الشخصية في رواية الحرب ، لأن الشخصية تقاتل تعبيراً عن هذا الوعي ، وتجسيداً له ، ولهذا يقول خالد عبد الرحمن في رواية «جبل النار .. جبل الثلج» لعادل عبد الجبار :

«على المرء ان يعرف عن اي شيء يدافع ، ولاي الاسباب يرفع الواحد سلاحهُ في الهواء ليواجه الموت»[15] .

وتكشف المحاورة الاتية بين الرائد طارق سعدون والنائب الضابط جبار سالم ، في رواية «صخب البحر» لعلي خيون ، عن وعي يرتبط بفهم الحرب وتطوراتها ، وكونها حرباً شنها العدو ، من اجل التوسع والاحتلال :

«بم تفكر ياسيدي ؟

- باشياء كثيرة

- مثلاً

- الحرب .. اعني العدوان الذي حصل على حدونا الشرقية ، غاياته ، دوافعه ، ثم كيف إستطعنا ان نصده بنجاح»[16]

ان تضافر هاتين السمتين للوعي ، افرز خاصية فكرية اخرى ، وهي ضمور الوعي الاشكالي للشخصية في رواية الحرب .

لقد تميزت الرواية الحديثة ، بان الشخصية فيها تعيش وضعاً فكريا اشكالياً ، فهي منقسمة على نفسها بين ان تحيا حياتها الخاصة وبين ان تذوب في وسطها الاجتماعي وتؤمن بقيمة ومثله ، فان انصاعت لمثلها الخاصة ، عزلت عن المجتمع ، لأن وعيها الخاص يتقاطع مع الوعي الاجتماعي العام ، وان إنخرطت في وسطها الاجتماعي ، وتمثلت مثله وقيمه ، افتقدت فرديتها ، وتميزها الفكري . ولهذا فهي تعيش وضعاً مأزوماً ، وقد اطلق جورج لوكاش على هذه الشخصية مصطلح ، «الشخصية الاشكالية Prblematic Chara. Cter» وقد طور هذا المفهوم كل من : رينيه جيرار

في كتابه «الكذب الرومانسي والحقيقة الروائية» الذي اصدره في عام ١٩٦١ .

ولوسيان غولدمان في كتابه : «نحو علم اجتماع للرواية» الذي اصدرهُ في عام ١٩٦٤ .

وذلك من خلال عرض تطبيقي وافٍ للرواية الاوربية ، فتوصلا ، وهما ، يتعقبان في هذا خطى لوكاش ، الى إن الشخصية الاشكالية تظهر ، عندما تصطدم بمستوى معين من القيم الموروثة بحيث تبدو هذه القيم للشخصية قيماً بالية ، لا تستطيع أن تـأتلف معها ، فتحـدث القطيعة بـين الشخصية والعالم ، عندما ترفض الاخيرة التضحية بمثلها وقيمها الخاصة ، ولقد نهضت وتطورت هذه الفكرة عندما تصدى النقد لفن الرواية ، وعدّها معبّرة عن الفرد ، وبهذا فهي تختلف عن الملحمة ، إذ يرى بيرغونزي إنها «الشكل الادبي النموذجي للمجتمع البورجوازي»[١٨]

وفي ضوء هذا التفسير ، تكشف رواية الحرب ، وعياً مغايراً . فالشخصية في رواية الحرب ، يذوب فيها هذا الاشكال الفكري ، فهي تبنى على قاعدة تصالح بين وعيها الخاص ، ووعي وسطها الاجتماعي ، وهذا التحـول الجذري في البنيـة الفكريـة للشخصية ، جعل الشخصية في رواية الحرب ، بؤرة للوعي الشمولي الذي تختفي فيه الحدود ، بين ما هو فردي وماهو جماعي ، لأن الشخصية تنتخب لتمثل المجتمع ، إبان مرحلة الحرب .

ان سبب ظهور الوعي الاشكالي عند الشخصية في رواية الحرب ، يعود الى كونها جزءاً من كل ، ولاتفرد يميزها ، وهذا مايفسر ظهور مفهوم جديد للبطولة في رواية الحرب ، وهو مفهوم البطولة الجماعية ، اذ يضمحل الفرد ، وتكاد تختفي همومه ، فيحل محله ابطال كثيرون ، ينطوون على هم واحد ، يقترن بالحرب ومغزاها . وعلاقتها بقضية الأرض والدفاع عنها .

ان استقراء شاملاً لبنية الوعي عند الشخصية في رواية الحرب ، يكتشف عن تداخل الوعيين الفردي والجماعي ، في صورة وعي جديد يشملهما معاً ، ويعبر عنهما ، و «عبد الله المحمود» يستمد وعيه من تجربة الحرب ، ولهذا فهو يتحول الى مصفاة للوعي الجماعي حيثما يوجد ، فهو :

«إبن كل القرى شمالها وجنوبها ووسطها»[١٩] ، ولهذا فان الشخصية تتحول الى رمز كبير ، تنطوي فيه طموحات وسطه الاجتماعي لأن الشخصية تستمد وجودها من هذا الوسط ، وتؤدي الرؤى المتعددة دوراً اساسيا في تجسيم وعي الشخصية ، وتحولها الى رمز يخل في الاخرين ، ليكون كلًا منهم :

> «صار جزءاً من قلوب الناس ، ومن القرى التي عرفت وجهه الاسمر ، وجبهته المتلألئة كبرياء ، وهو يتنقل بينها بملامحه العميقة والمحملة بالحب للوجوه المبتلة بالضوء والعرق[٢٠]وهو ليس

«محتاجاً لهوية»[٢١] وله «أكثر من روح»[٢٢] و «يظهر في وقت واحد في اكثر من مدينة»[٢٣] بل إنه يتحول الى بؤرة تنسج فيها معطيات الوعي الجماعي إثر استشهاده :

«اتسمعنا يا عبد الله ، وانت لا تعرف مكاناً معيناً يحتضنك فكل المدن والقرى التي تحل فيها محراباً لاقامتك ، ومازالت تبريكاتك مرتسمة على ارصفة الشوارع ، وانت تتنفس دفأها»[٢٤] .

وضمن السياق ذاته ، تبنى شخصية عبد الله العاشق في رواية «مكابدات عبد الله العاشق»لعبد الخالق الركابي . فوعيها ينبثق من تيار الوعي الجماعي ، لانها تنذر نفسها للدفاع عن قيم اصيلة في وسطها الاجتماعي ، ولهذا ، تتحول ، اثر استشهادها الى رمز وموروث لا ينضب لذلك الوسط ، فعبد الله يصبح «فخر الفلاحين في إمتداد السهب والقرى الحدودية»[٢٥] ، بل هو «أسطورة القرى تضيف عليها الاجيال المتعاقبة وتشذب منها ماشاء لها خيالها»[٢٦] وتتكرر هذه السمة في روايات «الرجل الذي عاش مرتين» لعادل عبد الجبار ، و «القمر الصحراوي» لعائد خصباك ، و «بوابة البحر «لرياض الاسدي ، و «أيام الكبرياء» لمحمد احمد العلي ، و «اعداد المدفع ١٠٦» لهشام توفيق الركابي ، و «رجل في ذاكرة الرجال» لعبد عون الروضان ، و «أعوام الشمس» لعادل كامل ..الخ

تكشف السمات المذكورة لوعي الشخصية عن وعي نموذجي ، فالوعي لم يقف عند حدود الغاء التعارض بين ماهو خاص وما هو عام ، انما تميز بسعة في الدلالة ، عندما ارتقى الى مستوى من العمومية ، بحيث استمد تميزة من كونه نابعاً من تيار شامل وعميق منبثق من المجتمع . اي انه شخص المرحلة التاريخية التي عاصرها ، واستمد ملامحه من مجمل معطياتهـا الفكريـة والسياسيـة والعسكرية وهي ، بالنسبة لرواية الحرب ، المتغيرات التي شهدتها الحرب .

ان الشخصية ، نتيجة لذلك الوعي ، ارتقت لتكون شخصية نموذجية ، تتميز بملامح تجعلها قادرة على تمثيل فئة كبيرة من المجتمع في زمن الحرب ، فالشخصية النموذجية تكون قادرة على «رفع العنصر الشخصي العرضي في مصيرها بوعي الى مستوى معين ملموس للعمومية»[٢٧] .

وهي الشخصية المعبرة عما هو «قيم إجتماعياً «...» ضمن ظروف اجتماعيةز ـ تاريخية محددة »[28]لانها تستقي وعيها من وسطها ، بكل تناقضاته والاخطار التي تهدده وهي تعكس جوهر ذلك الوسط ، لانها تعبر عما يمور فيه .

ولهذا فان الشخصية النموذجية في الادب تتواصل «دون ان ينال منها الزمن»[29] ، وهي تختلف عن الشخصية الفردية في الادب ، فالشخصية الفردية تتميز بانها «تمثل فرداً في خصائصه وسماته الشكلية والنفسية ، وسلوكه النمطي في حياته الخاصة والعامة»[30] وهي الشخصية التي تنصاع «لمنازعها وحدها»[31] دون ان تجعل منها صفة شاملة .

واذا نظرنا الى الشخصية في رواية الحرب ، من خلال وعيها ، وفي ضوء هذا التعريف للشخصية النموذجية ، فانها تتوافر على كثير من الاسباب التي تجعلها كذلك ، وفي مقدمة تلك الاسباب ، وعيها ، الذي يرقى هو الاخر ليكون وعياً نموذجياً ، يتضمن نظرة عميقة للحرب ، لاتقف عند تطوراتها العسكرية ، إنما تكشف عن جوانبها الفكرية والاجتماعية والتاريخية . ولهذا افرز هذا الوعي مجموعة مفاهيم تدل على ادراك شامل لكل مايعتمل في الشخصيات ، مما يدفعها الى اداء واجباتها القتالية بصورة فريدة .

ان ظاهرة رواية الحرب ، افرزت هذا النمط من الوعي ـ بغض النظر عن مستوى التعبير الفني عنه ـ نتيجة لاحساس جماعي بخطر الحرب ، وضرورة المواجهة الحاسمة امام عدو يهدد باستمرار بتعويض الموروث الحضاري والنفسي للشعب ، مما افرزشخصيات ، تستمد وجودها ووعيها من طبيعة هذا الاحساس ومصدره .

المصادر

١ . اعداد المدفع ١٠٦ ، هشام توفيق الركابي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٣ .

٢ . بوابة البحر ، رياض الاسدي ، د . ح . ط . ب . ١٩٨٥

٣ . جبل النار .. جبل الثلج ، عادل عبد الجبار ، د . ح . ط . ب . ١٩٨٣

٤ . هكذا الرجال ، مكي زبيبة ، د . ح . ط . ب . ١٩٨٥

٥ . هكذا استنطقنا الفولاذ ، سعد محمد رحيم ، د . ح . ط . ب . ١٩٨٣

٦ . وشم الدم على حجارة الجبل . محسن الخفاجي ، د . ح . ط . ب ١٩٨٣.

٧ . مكابدات عبد الله العاشق . عبد الخالق الركابي ، د . ح . ط . ب . ١٩٨٢

٨ . صخب البحر ، علي خيون . د . ح . ط . ب . ١٩٨٢

٩ . القمر الصحراوي ، عائد خصباك ، د . ح . ط . ب . ١٩٨٣

١٠ . الرجل الذي هو انا اكثر مني ، ثامر معيوف ، د . ح . ط . ب . ٩٨٥

المراجع

١ . بناء الرواية . ادوين موير ، ترجمة ابراهيم الصيرفي ، مراجعة الدكتور عبد القادر القط ، الدار المصرية للتاليف والنشر ، القاهرة ، د . ت .

٢ . بناء الرواية ، د . عبد الفتاح عثمان ، مطبعة التقدم ـ القاهرة ، ١٩٨٢

٣ . دراسات في الواقعية ، جورج لوكاش ، ترجمة د . نايف بلوز ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٠

٤ . منهج الواقعية في الابداع الادبي ، د . صلاح فضل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

٥ . مقدمة في علم الادب . د . فؤاد مرعي ، دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٨١

٦ . الفن الرومانسي . هيغل ، ترجمة جورج طرابيش ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٩

٧ ـ الرواية كملحمة بورجوازية جورج لوكاش، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩.

8. Linguistics and the Novel, Roger fowler, London and Newyork, Methuen, 1979.

9. Novelists on Norel, Miriam Allott, London Routledge and Kegan paul LTD,1959.

01. The situation of the Novel, Bernand Bergonzi, London MacMillan press LTD,1979

الهوامش

(١) منهج الواقعية، ص١٦٩

(2) Lingustics.. P. 89

(3) Novelists.. 198

(٤)،(٥)،(٦)، اعداد المدفع، على التوالي، ص ١٤٧، ٣٢٨، ٢٣٤

(٧) ، (٨) . وشم الدم على حجارة الجبل ، ٩ ، ٤٩

(٩) ، (١٠) هكذا الرجال ، ص ٦٦ ، ٥١

(١١) . الرجل الذي هو انا اكثر مني ، ص ٦٩

(١٢) . هكذا استنطقنا الفولاذ ، ص ٥

(١٣) . بوابة البحر ، ص ٢٥٧

(١٤) . القمر الصحراوي ، ص ٥

(١٥) . جبل النار .. جبل الثلج ، ص ٤٥٦ ـ ٤٥٧

(١٦) . صخب البحر ، ص ٦٤

(١٧) . The Situation of The Novel. p 41

(١٨) . الرواية كملحمة بورجوازية ، ص ٩

(١٩) ، (٢٠) ، (٢١) ، (٢٢) ، (٢٣) ، (٢٤) ، هكذا الرجال ، ص ٢٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١٤ ، ١١ (٢٥) ، (٢٦) ، مكابدات عبد الله العاشق ، ص ٢٦ ، ١٠٤

(٢٧) . دراسات في الواقعية ، ص ٢٩

(٢٨) . مقدمة في علم الادب ، ص ٣١

(٢٩) . بناء الرواية ، موير ، ص ٨٣

(٣٠) . بناء الرواية ، د . ص ١٢٢

(٣١) . الفن الرومانسي ، ص ٩٠

الكرمل
العدد رقم 10
1 أكتوبر 1983

أقواس

بين الرواية والسرد الكلاسيكي

إذا سألت قارئاً «عربياً» أن يذكر لك كتاباً عربياً قرأه أو سمع به ، فإنه سيفكر لحظة ثم يقول لك : ألف ليلة وليلة . لن يذكر لك إلا هذا الكتاب ، لأنه لا يعرف كتاباً عربياً غيره . وفوق ذلك يحسب أن ألف ليلة وليلة ، بالنسبة للعرب ، كالإلياذة و الأوديسا بالنسبة للإغريق .

عندما تسمعه يقول هذا ، فإن الدهشة تتملكك ، ذلك أن حكايات شهرزاد كانت ، وما تزال ، مهمشة .. الجامعات لا تكاد تدرسها ، وتواريخ الأدب تمرّ عليها مرّ الكرام . لسبب أو لآخر ، اهتم بها الغربيون وأهملها العرب . على كل حال ما زالت تنتظر من يحققها ويخضعها للأسلوب العلمي في النشر .

إذا طلبت الآن من قارىء عربي أن يذكر لك نماذج قصصية كلاسيكية عربية فانه سيذكر طفولته والمدرسة الابتدائية ويقول لك : كليلة ودمنة . ثم سيلوي شفته ويحرك يده بيأس ويضيف : المقامات ، رسالة الغفران ، رسالة التوابع والزوابع . وبعد ذلك يسكت ولن تستطيع أن تنتزع منه عنواناً آخر . قرون من السرد يختزلها لك في أربعة أو خمسة عناوين . لا يكتفي بهذا الاختزال ، بل يشعرك بأنه لا يرضى بهذه العناوين ولا يعتبرها نماذج صالحة . وعندما تطلب منه أن يوضح موقفه ، يقول لك : بيني وبينك ، لا يمنعني من إعلان إحتقاري لها إلا خشيتي من عدوان الآباء والأجداد .

إذا قارنّا ما أُلف حول السرد وما أُلف حول الشعر ، فإنه لا يسعنا إلا أن نسجل «الضيم» الذي لحق بالسرد . ما أكثر الكتب التي تُعنى بتاريخ الشعر العربي ! أما السرد فأنا لا أعرف كتاباً اهتم بتتبع مراحله وأساليبه ، بل أظن أنه لم يخطر لأحد ببال أن

يكتب تاريخاً للسرد . صحيح أن هناك محاولات في هذا المجال ، ولكنها تصب اهتمامها على السرد «الأدبي» . انطلاقاً من مفهوم معين للأدب ، يقع اختيار الباحث على أصناف معينة من السرد ، ويُقصي اصنافاً أخرى لا تبدو له أدبية .

إن دراسة السرد لن تتقدم في البلاد العربية ما لم يستمر الجري وراء «التخصص» طالما لا يفطن الباحث إلى أن ميدان اهتمامه هو الثقافة العربية بكل مظاهرها . ليس من المجازفة الجزم بأن الحواجز التي نضعها بين الأنواع السردية لا أساس لها : لا يمكن دراسة نوع سردي بمعزل عن الأنواع الاخرى . ولا يحق ، مثلا ، لمن يدرس ألف ليلة وليلة أن يقول : ما شأني بتاريخ الطبري ، وبرحلة ابن بطوطة ، وبكتب التراجم ؟ لا يحق للمؤرخ أن يقول : لا تهمني الكتابة التاريخية التي يتميز بها الطبري والمؤرخون القدامى ، المهم هو جمع الوثائق ومقارنتها وتمحيصها . كذلك لا ينبغي أن نُعنى فقط بالمعلومات التي يعرضها ابن خلّكان ، ونغفل طريقته في إيراد هذه المعلومات .

□

رُبَّ قائل يقول : ما الفائدة من الاطلاع على السرد القديم ؟ ما الفائدة من دراسة «التراث» القصصي الكلاسيكي ؟ ألكيْ نرفع الحيف الذي لحق به ؟ ألأنه يشكل رصيداً وثائقياً لا يُستغنى عنه ؟

لا أظن أن الأمر مجرد شغل أكاديمي . على كل حال هناك «متعة» يشعر بها القارىء عندما يهتم بإبراز الخصائص السردية الكلاسيكية . ذلك أنه يرى أشياء لم يرها القدماء ، بمعنى أنها لم تكن تدخل ضمن نطاق اهتماماتهم . هذا القارىء يرى القدماء كما لم يروا أنفسهم ، يراهم من منظور يختلف عن منظورهم . ثم فجأة يكتشف أن ما يستهويه في القصص القديمة هي مخالفتها لما تعود عليه . فجأة ينظر الى الأدب الحديث من خلال الأدب القديم . فجأة ينظر الى نفسه من خلال نفوس أخرى . فجأة يرى نفسه بعيون أخرى ، عيون أناس ماتوا منذ قرون ، فتبدو له نِسْبِيَّة عاداته الفكرية ، ويدرك أن الأساليب التي تعود عليها أساليبُ مؤقتة ، مرتبطة بزمان ومكان ، وأنها ليست «طبيعية» . فجأة يكتشف الاطار الذي يدور داخله ، ويتساءل هل هو شخصية قصة بدأت وستنتهي بلا رجعة .

إن ما ينتظرنا هو القيام بعملين متكاملين :

١ ـ دراسة السرد الكلاسيكي ، من أجل الاحاطة بأشكاله وعناصره . هذه الدراسة لا ينبغي أن تهتم بالسرد الأدبي ، وإنما بجميع أنواع السرد .

٢ ـ الاستفادة من «التراث» السردي ، من أجل إبداع أنواع سردية جديدة ، أنواع «من الدرجة الثانية» . معنى هذا أن الأسلوب الذي تكتب به الرواية ، حالياً ، يجب أن يُطعّم بالأساليب الكلاسيكية . معنى هذا أن الروائي يجب أن يكون عالماً ، أن يلمّ بكل الأساليب السردية بحيث يجيد التصرف فيها ، ويعرف كيف يسخّرها لأغراضه . وهذا يتطلب مجهوداً جباراً ، وتأنياً في الكتابة ، ووعياً عميقاً بأن ليس هناك اسلوب بريء .

كقارىء «متوسط» تبدو لي الرواية العربية باستثناء بعض النماذج ، منقطعة عن جذورها الكلاسيكية . ذلك أن الروائي العربي يتوهم ، في كثير من الأحيان ، أن السرد «محدثه «غربي» ، وأن القارىء ينتظر منه أن يكتب بأسلوب الرواية الغربية . ولعل هذا ما يجعل الكثير من الروايات أحادية الأسلوب ، «من الدرجة الأولى» ، أي لا تسمعك إلا صوتاً واحداً ، بمعنى أنك لا تلمح فيها خلفية كلاسيكية . ولعل هذا أيضا ما يجعل القارىء «الغربي» ، عندما يطّلع على بعض النماذج «العربية» (سواء المكتوبة بالعربية أو بالفرنسية) يشعر بالخيبة ، ويقول هازئاً : بضاعتنا رُدّت إلينا .

عبد الفتاح كيليطو

بين السيرة والقصة

بقلم الكاتب الفرنسي : أندرية موروا

ترجمة : صديق شيبوب

تناول الكاتب الفرنسي « اندريه موروا » موضوع الموازنة بين السيرة والقصة وبيان وجوه الشبه والاختلاف بينهما في المحاضرة الاخيرة من ست محاضرات ألقاها في شهر مايو سنة ١٩٢٨ بكلية « ترينيتي كوليج » بكامبريدج ثم جمعها في كتاب عنوانه «ظواهر السيرة» •

واندريه موروا اشتهر بكتابة السير والتراجم ، وله في هذا الباب العديد من المؤلفات المعروفة ، كما كتب عددا من القصص الطويلة والقصيرة •

ولا شك في ان ممارسة اندريه موروا للفنين وامتلاكه لناصيتهما يضفي على الموازنة التي عقدها أهمية خاصة • وهذه ترجمتها •

***

في المحاضرات السابقة كنا نطارد شبحا يهرب أمامنا ، وهو معرفة حقيقة الانسان • وتساءلنا هل يستطيع كاتب السيرة ادراك هذا الشبح والوصول اليه • وكان رأينا انه لن يتمكن من ذلك ، لاننا في كل مرة نعتقد اننا تمكنا من وضع يدنا على كتف الشبح الشفافة كان الشبح ينقسم الى شطرين ويفلت كل واحد منهما هاربا في شعاب متفرقة واتجاهات مضادة •

فمن ناحية أعمال الشخص وحياته الظاهرة فاننا نعرف انه سافر ، وانه التقى بهذه السيدة ، وانه ألقى ذلك الخطاب • لكن في الناحية الاخرى فان حياته الداخلية تفلت منا كلما اعتقدنا اننا أدركناها • انها تظهر أحيانا ظهورا ماديا في شكل مذكرات يومية ، أو رسائل ، ولكن هذه الوثائق لا تلبث ان تثير شبهاتنا لاننا نشعر ان وراء سطورها ، وفي الاعماق ، توجد أشياء أخرى كان يجب ان نعرفها ، هذه الاشياء الاخرى التي نشعر بها في أنفسنا مثل تيار الافكار المستمر في تدفقه ، والصور العابرة التي تجول في المخيلة ، والنوايا والحسرات ••• كيف نستطيع معرفة هذا جميعه عن رجل مات ومضى عن هذه الدنيا وأصبح البحث عن طوايا نفسه في صبر وأناة غير ذي جدوى •

يضاف الى ما تقدم انه عندما يساعد الحظ وتكشف الصدفة عن أعمال بطلنا ونواياه معا نجد انهما متضادان لانه في حين كنا نود ان تستوفي الحكم على العمل تظهر سلامة الطوية فتنتزع كل سلاح من أيدينا ، ونستنتج من هذا انه لو اطلعنا

على الاعمال فقط كان من العسير علينا تفسيرها ٠ وأنتم تعلمون قصـة «روسيتي» الذى أحس عند وفاة زوجته بندم شديد على سوء معاملته لها ، فاراد أن يعاقب نفسه ودفن معها فى القبر كل الأشعار التى نظمها منذ زواجهما والتى كانت فى نظره رمز جنايته ٠ وكان «روسيتى» يخشى ان يكون قد ضحى بشخص حى فى سبيل فنه فاراد أن يعاقب نفسه بازالة ذلك العمل الفنى ٠ وتعلمون أيضا أن « روسيتى » بعد مرور شهور على ذلك لم يتمالك ان فتح المقبرة واسترد أشعاره ٠ وهى قصة مثيرة حقا ٠ والقاص يستطيع ان يجعل منها موضوع قصة مؤثرة وان يدلنا على الأحاسيس التى اضطربت بها نفس «روسيتى» فى تلك الفترة من حياته وأدت الى تنفيذ ما اعتزمه٠ ولكن ماذا يفعل كاتب السيرة ؟ ان أشياء كثيرة تفوته ٠ كيف كان يفكر روسيتى ، وما هى مشاعره عندما قام بعمله الاول (دفن المخطوط) وماذا كانت أحاسيسه عندما نفذ عزمه الاخير الرهيب (فتح القبر) ٠ اننا لا نعرف شيئا من هذا ولن نعرفه ٠

يساور القلق نفس كاتب السيرة اذا شاء ان يتخيل ما اذا كانت تتضمنه وثيقة مفقودة ٠ ومن الامثلة على ذلك اننا نعرف من شهادات بعض المعاصرين ان الشـاعر شيلى عندما هجر زوجته «هاريت» وهرب مع «ميرى جودوين» كان يتهم زوجته بالخيانة، وهو عذر يبرر تصرفه ٠ ولكنه لو لم توجد الوثائق التى دلت على ذلك فيما بعد لظهر عمل شيلى قاسيا لا مبرر له ٠

ففى السيرة لا يعيش الأشخاص الا بقدر ما رآهم غيرهم يحيون ، وما دونوا من أعمالهم ٠ وكانت الفلسفة المثالية القديمة تقول : « المشاهدة دليل على الوجود » ، فلا وجود لبطل السيرة الا بالرسوم التى وضعها له الذين عرفوه أو التى وضعها لنفسه ٠ أما الانسان الحقيقى فلن نصل الى جميع ظواهره ، فى حين أن هذا الانسان قد وجد فعلا ولكن كيف نعثر عليه ، وأى صياد ماهر يستطيع أن يطارد الشبحين فى وقت واحد ٠ هل هو كاتب السيرة ؟ ان الجواب بالنفى أقرب الى الصواب ، ولعله القاص ٠

يستطيع القاص أن يتخذ موقفا يمكنه من أن يتمثل وجهتى النظر فى وقت واحد ٠٠ ونضرب على ذلك مثلا بجندى ظل عند الهجوم مختبئا فى حفرة ولم يشترك مع زملائه الا بعد أن توقفت مدفعية العدو عن اطلاق قذائفها لانتهاء الهجوم ٠ فلو اكتشف أمر هذا الجندى أحد الضباط لاعتبره جبانا ، ولو عرف كاتب لسـيرة ذلك الجندى الحادث لوصفه بأنه كانت تنقصه الشجاعة ٠ ولكن هذا الجندى فى نظر نفسه لم يكن جبانا ولا خائر العزيمة ولعله كان يود أن يكون شجاعا ولكن جسمه لم يطاوعه واضطره أن يبقى فى مكانه ٠ ان القاص وحده هو الذى يستطيع أن يعرف ذلك ، وأن يعرف فى الوقت نفسه حكم الضابط على الجندى ، وأن يعبر بلسان الاثنين معا ٠ والحق أننا لا نعرف الحقيقة كاملة عن حياة الناس الا اذا وقفنا على أقوال الشـاهد ووجهة نظر الانسـان نفسـه ، أو كما يقول « رامون فرنانديز » الا اذا « وازنا بين الشهادتين والأخطاء التى ارتكبها الشاهد والتى ارتكبها الانسان ، لأن هذا الأخير قد تخونه مشاعره فى أكثر الأحيان ، والشاهد قد تخدعه مظاهر الأعمال » ٠ فالانسان صاحب الفعل يقول دائما : « لقد تصرف تصرفا حسنا » ويتمثل بقول شاعركم :

« حقا لقد تصرف على أحسن وجه

« لماذا لا يفعل ذلك ؟

« ولكن هل فعل ذلك ؟ هذه هى الشهادة

« ولا أريد أن أعرف غير هذا » ٠

يستطيع القاص أن يعرض الموضوع من مختلف وجهات النظر ليطلعنا على حكم صاحب الفعل على فعله ، وكذلك رأى الآخرين فيه . وهناك وجهة نظر ثالثة وصفها « فرنانديز » بأنها « تتآلف من الرأيين السابقين وتعتبر أساسا لعملية الخلق ... لننظر عن كثب فنشاهد أنه لا وجود لاحدى شخصيات القصة الا بعد التوفيق بين حياتها الباطنية وحياتها الظاهرة للعيان لأن احداهما تؤثر في الأخرى ، أو أنهما وجدتا معا وفاقا لما يراه القاص » .

ويظهر ضعف كاتب السيرة بالنسبة للقاص انه لا يستطيع تأليف الحياتين الباطنية والظاهرية معا . فكاتب السيرة يرى «بيل» (أحد رؤساء الوزارات البريطانية) جالسا على مقعد أمام خصومه يوجهون اليه حملات شديدة ، لعل فى بعضها تحاملا كبيرا ، وقد حنى رأسه وعلت وجهه مسحة كآبة . فيتساءل الكاتب بماذا يفكر هذا الرجل ؟ ... انه لا يدرى من أمره شيئا ... على أنه توجد فى بعض الأحيان وقائع مادية ، ولعلها تتوفر لكاتب السيرة أكثر مما تتوفر للقاص . ولكن هذه الوقائع ليست كل شيء .

انظروا الى المؤرخ الذى يدرس عصر ما قبل التاريخ ، ان لديه وقائع ومادة ضخمة . انه يجد فى جوف الأرض بلطة مصنوعة من الحجر المصقول وعصيا صغيرة فى أشكال مختلفة ، ويرى على جدران المغارة صورا مرسومة للأبقار الوحشية . ولكن وفرة هذه المخلفات المعروضة فى المتاحف تثير السأم وتبعث على الملل ، فى حين لاتفيدنا شيئا عن الانسان الأول . ومن الصعب — كما يقول شسترتون — ان نتخيل انسانا قضى حياته فى قلع الأحجار وقطعها دون أن تكون هذه الحياة نسيجا من الرغبات والشهوات والمخاوف . و « كبلينج » عندما يصور حياة القبائل فى عصر ما قبل التاريخ يطلعنا على أشياء عديدة لا وجود لها فى المتاحف .

وكذلك يستطيع كاتب السيرة ان يكون فى حوزته مائة وخمسون رسالة كتبها أحد الوزراء ، وقد يتعاظم هذا العدد حتى يبلغ الألف وخمسمائة ، وقد يكون من الخير أن تنشر هذه الرسائل لأنها تعتبر وثائق هامة ، ولكنك لن تخرج من هذا المنجم الزاخر بالمعلومات صورة حية لصاحبها لأنه يجب أن يضفى على هذه الوثائق الحياة والوجود ، لا أن نكتفى بان نعيش فيها . ويقول الفيلسوف الفرنسى «الان» ان التاريخ فارغ لا يحوى شيئا لانه مضطر الى تصديق الشهوات التى يعترف بها أصحابها ، وهكذا يتحرك فى نظام تجريدى وتفوته الحياة الواقعية . فالتاريخ يجمع مختلف أنواع البلطات ، ولكنه اذا أعوزته هذه البلطات ولم يعثر عليها قال انه لا وجود لها ، مما لم يقم عليه دليل .

وقد بين « ا.م.فورستر » فى المحاضرات التى ألقاها عليكم فى السنة الماضيه الفرق بين شخصية القصة وشخصية المترجم له فقال :

« اذا كانت احدى شخصيات القصة تطابق تمام المطابقة الملكة فيكتوريا ، فانها حينئذ الملكة فكتوريا ، والقصة أو الجزء من القصة الخاص بوصفها يتحول الى تاريخ . والتاريخ يقوم على الأسانيد . أما القصة فتستعين بالأسانيد على قدر مزاج القاص. وهذا القدر المجهول من الاستعانة يعدل تلك الأسانيد أو يحولها عن أصلها تماما .

فالمؤرخ يعالج أفعال الرجال وأخلاقهم بقدر ما يستطيع استنتاجه من تلك الافعال ، ويتناول الطباع كما يتناولها القاص ولكنه لا يستطيع معرفة وجودها الا عند ظهورها ، ولولا ان الملكة فيكتوريا لم تقل : «لم نقض وقتا طيبا» لما عرف من حولها على المائدة ان الحفل كان فى نظرها مدعاة ملل وسأم . وكان باستطاعتها ان تقطب

حاجبيها ليستنتج من حولها شعورها·وكذلك النظرات والاشارات تعتبر من الاسانيد التاريخية · ولكن هب انها ظلت هادئة لا تعبر عن رأيها بأى بادرة فمن كان فى امكانه معرفته ؟ فالحياة الخفية تظل خفية كما تدل عليها صفتها ، ولا يزول خفاؤها الا اذا عبر عنها بعلامات ظاهرة فتتحول عندئذ الى فعل · ووظيفة القاص ان يكشف عن الحياة الخفية من منابعها ، وان يقول عن الملكة فيكتوريا أكثر ما يمكن معرفته · وهو اذا فعل صور لنا شخصيته ، ولكنها ليست شخصية الملكة فيكتوريا المعروفة فى التاريخ » ·

وهل أستطيع ان أضيف كلمة الى ما تقدم وهى انها قد لا تكون الملكة فيكتوريا المعروفة فى التاريخ ولكنها أقرب شبها بالملكة فيكتوريا من شخصيتها المعروفة فى التاريخ ·

يقول «روز» انه «لكى تكون فكرة أصح عن عهد الثورة الفرنسية ونابوليون، وعن خطورة هذا العهد يجب ان ننصرف عن المؤرخين الى القاصين ، وان نقرأ قصة «الحرب والسلام » لتولستوى و «الأسر» لهاردى وهذا قول قريب من الحقيقة · وأقول «قريب» لأن تولستوى لم يفهم حقيقة عظمة نابوليون وانسانيته ، ولكنه عرف كيف يجعل من اسكندر ونابوليون وكوتزوف شخصيات حية ، وقد تم له ذلك لان تولستوى كان واسع الخيال صادق الرؤى ، وكان يعرف تصرفات أبطال القصة من رجال التاريخ ، ويعرف التعبيرات التى تظهر على وجوههم ، والاشارات والحركات التى يبدونها ، وقد تكون هذه الاشارات وتلك التعبيرات حقيقية تاريخية ، ولكننا قلما نستطيع معرفتها من كتب التاريخ · وأى مؤرخ يحق له ان يكتب كما كتب تولستوى واصفا زيارة نابوليون للجيش الروسى :

« قال بونابارت الصغير بصوت واضح النبرات ، وهو يحدق النظر من تحت الى فوق فى عينى القيصر ·

ـ يا صاحب الجلالة استاذنكم بان امنح اشجع جنودكم وسام اللجيون دونور ·

« وكان القيصر يصغى اليه باهتمام ويبتسم ويشير برأسه موافقا ·

« وأضاف نابوليون بصوت هادىء فى حين استدار بنظره الى الجنود الروس المصطفين أمامه لتأدية التحية العسكرية ·

ـ الى الذى تفوق ببسالته فى هذه الحرب ·

« وقال اسكندر وهو يتقدم نحو الامير كوزلوفسكى قائد الكتيبة :

ـ أستاذن جلالتكم بان أسأل رأى الكولونيل ·

« وانتزع نابوليون بصعوبة قفازه من يده الصغيرة البيضاء فتمزق ورمى به فتقدم أحد ياوريه والتقطه · »

الى أن قال :

« وأدار نابوليون ظهره الى الوراء استدارة خفيفة لا تكاد تلحظ ، ومد يده الصغيرة الكنيزة كأنه يحاول ان يتناول شيئا · وفهم رجال حاشيته رغبته وتحركوا وتشاوروا وشرعوا يناول أحدهم الآخر شيئا صغيرا · وأسرع الغلام الذى رآه تقولا عند بوريس فحياه باحترام ووضع فى هذه اليد الممدودة صليبا يتدلى من رباط أحمر

فتناوله نابوليون دون ان يلقى عليه نظرة ، ثم اقترب من لازاريف الذى كان يحرص على ان ينظر بعينيه الواسعتين الى امبراطوره • وتطلع نابوليون الى القيصر كأنه يريد ان يشير الى انه يفعل ما سيفعله ارضاء له • ووضع نابوليون يده التى تحمل الصليب على صدر الجندى لمسة منه تكفى لكى تجعل هذا البطل سعيدا •••».

ليس باستطاعة كاتب السيرة ان يقدم هذه الصورة الحية للامبراطور • وليس هناك أى سند أو وثيقة تتيح له ان يصفه وهو يمد يده الصغيرة الكنيزة ، وهو يتطلع الى القيصر فى تلك اللحظة ، الا اذا وجد من شاهد هذا الموقف وكتبه واصفا الاشارات والحركات • ولكن أحدا لم يلتفت الى تدوين مثل هذه الملاحظات فى لحظات التاريخ الخطيرة •

تعتبر هذه الملاحظات وأمثالها غير مشجعة لكاتب السيرة ، فهل يترتب على ذلك ان يعترف بفوز القاص عليه ، أم ان عليه فى بعض المواقف أن ينتفع بتجارب القاص ويحاول استعمال أساليبه الفنية ؟ ••• وهل يتميز كاتب السيرة على القاص فى بعض المجالات ؟ هذه أسئلة أود أن أبحثها معكم بصفتى من كتاب التراجم والسير على ضوء ما ذكره القاص «فورستر» فى هذا الصدد •

تحدث فورستر عن بناء القصة وعن الشكل الذى يجعل من القصة عملا فنيا قريبا الى الاذهان •

ونجد من هذه الناحية ان موقف كاتب التراجم أصعب من موقف القاص الا فى بعض الحالات النادرة ، أى عندما يكتب سيرة رجل كانت حياته واضحة المعالم جلية • فهو فى هذه الحالة يجمع أكداسا لا شكل لها مؤلفة من قطع متناثرة موزعة فى حوادث متفرقة • ولكنه يجب أن ينسف الصحارى التى تفصل بينها • وفى حياة كل انسان فترات طويلة فارغة تتخلل الفترات النابضة بالحوادث • وكان «بلزاك» لا يخشى الصحارى فى قصصه • ولكن كاتب السيرة لن يجد حياة رجل تتجه الى ناحية واحدة، وتسيطر عليها شهوة واحدة ، كما هو الحال فى بعض قصص بلزاك •

ولذلك يكابد كاتب التراجم صعوبات أشق مما يعانيه القاص فى التاليف • ولكن لديه ما يعوضه عن ذلك • فهو يتناول من الواقع أشكالا معدة من قبل ، وليس عليه الا ان يستخدمها • وهذا مصدر قوة للفنان ، ومما يشحذ عزيمته • والفنان عادة يعانى مشقات قاسية فى ذلك النضال الذى يقوم بين المادة التى تقاوم والعقل الذى يرغب فى انتاج الروائع • كان ميكيلانجلو وغيره من كبار النحاتين فى عهد البعث يتلقون من الامراء كتلا من الرخام مختلفة الاشكال ، ويتلقون معها رغبات أولئك الامراء • وكثيرا ما خرج من تلك الاشكال الغريبة النصب الرائعة فى أوضاع خلابة لان المقاومة التى أبدتها كتل الرخام شحذت همة أولئك الفنانين فأبدعوا فى الخلق•ولعل أجمل الصور تولدت عن الصعوبات التى يتلقاها الشاعر فى نظم القصيد الاتباعى • وقد كان من سوء حظ بعض القصص ان مؤلفيها كتبوها فى حرية تامة ، وأرادوا ان يسووا «الأشخاص وفاقا لرغباتهم فجعلوا منها مخلوقات مبهمة مجردة من الحياة ، وجدت للتدليل على فكرة معينة أو لتاخذ مكانها فى بناء هندسى رسمت خطوطه من قبل • ومن هذا النوع قصة «تاييس» لاناطول فرانس ، وهى مثل يضرب للقصة التى تعالج الشئون العقلية بخطوط مرسومة بمهارة •

وتستطيعون ان تلاحظوا اذا درستم تاريخ القصة فى بريطانيا وغيرها ان أحسن

القاصين كانوا يفرضون على انفسهم البحث عن أشخاصهم في الحياة الواقعية والوثائق كما يفعل كاتب التراجم تماما • فمريديث استمد الكثير من شخصيات قصصه من الواقع ، وتولستوى استعان بتاريخ أسرته فى كتابة قصة « الحرب والسلام » ، واندريه جيد قال فى «مذكرات المزيفين» انه يفضل الاستعانة بخبر من الاخبار المتنوعة على أن يتبع الموضوع•واعتقد أن القصة المستمدة من بعض الحوادث الجارية بعد ان حولها القاص الى عمل فنى تأتى أقرب الى الواقع من القصة المبتدعة • وفى استطاعة القاص ان يحذف ما يشاء حذفه من الحوادث التى يعتمدها واستبعاد مايلائم موضوعه ولكن كاتب التراجم مضطر الى الخضوع للواقع بحذافيره ، وان يعنى بالعرض والتاليف ، والا انتفى عنه لقب الفنان • ولعله يستطيع ذلك بواسطة تسليط الاضواء كما يفعل الرسام ، أو بواسطة الوزن كما يفعل الشاعر •

ولننتقل الآن الى ما نسميه بالحكايات • ان خير ما يوصف به القاص انه يشطر المطالع الى انتظار البقية بشغف وتطلع • ان شهرزاد لم تنج من الموت الا لان زوجها المخيف كان يرغب فى معرفة الفصل التالى • فهل كانت شهر زاد تنجو لو انها كانت تكتب السير • وهل تؤلف السير حكاية متصلة الاجزاء مثيرة للاهتمام كالقصة ؟ هذه حكاية «ديزرايلى» ، انها شديدة الشبه بحكايات الف ليلة وليلة ، وهى قصة لان الثقة بالنفس والشجاعة تنتصران فى النهاية • ولا تنقصها الجنية الطيبة • كانت الملكة فيكتوريا هذه الجنية ، بل انها شبيهة بقصة « الجميلة فى الغابة النائمة » مليئة بعرائس الجن ، وكن «آن ميرى» و «ليدى دورونى نيفيل» و «ليدى شستر فيلد» ••• أجل ، اعتقد ان شهر زاد كانت تستطيع ان تنجو من الموت بواسطة سيرة ديزرايلى •

وكانت شهر زاد لتنجو أيضا من الموت بسيرة «مريديث» ان حياته مثيرة كالقصص ومبنية بناء قصصيا • فالطفولة تمر فى دكان خياط ، والفشل فى الزواج الاول والحب الرومنسى الطاهر للفتاة «جانيت دوف جوردون» ، ونجاح الزواج الثانى وأخيرا صفاء الحياة •

على ان حياة شخصيات أخرى تظل باهتة ، وتمر بغير مفاجآت ، ولا تستطيع ان تستأثر باهتمام القارىء • وفى حياة شخصيات غيرها نجد حوادث مثيرة ولكنها قليلة ومتشابهة بحيث لا تصلح لقصة متناسقة • هذه شخصية السيدة «سيد ونز» نحكم لأول وهلة ان سيرتها مثيرة لاننا نجد فيها بعض مشاهد خارجة عن المألوف وجديرة بالوصف والتصوير • وكانت السيدة ذات نفس جميلة وطيبة • ولكن جميع السير التى كتبت لها جاءت فاترة غائمة لان حياة هذه الممثلة دارت على نمط واحد•

ولذلك يجب ان نحاذر من كتابة السير المملة • ولكن من المقرر ان هناك قصصا مملة أيضا ، وانه وجد قاصون قاموا بكتابتها •

وننتقل الى الحديث عن الاشخاص • قال «فورستر» ان هناك نوعين من الناس يجب ان نفرق بينهما وهما : الانسان الحقيقى والانسان الخيالى • والانسان الخيالى أصعب تصويرا من الحقيقى • ومن خصائصه انه يولد ، وانه يلحقه الموت • وهو لا يحتاج الا لقليل من الغذاء والنوم ، ويهتم طويلا وبغير ملل بالعلاقات بين الناس• والانسان الخيالى لا يفكر الا فى الحب ، فى حين ان الانسان الحقيقى يصرف اهتمامه بنوع خاص الى غذائه وعمله ولا يهتم بالحب الا فى ساعة أو ساعتين من يومه اذا وجد الى ذلك سبيلا •

على ان هناك نوعا ثالثا من الناس وهو انسان السيرة ، ويختلف عن الاثنين

السابقين بأنه أكثر منهما عملا واهتماما بشئون الحياة • فربما قضى الانسان أياما طوالا متكاسلا أو جادا نشيطا، وهو يلعب الجولف ويزجي الوقت فيمحادثة أصدقائه. أما انسان السيرة فانه يعمل دائما يكتب الرسائل الى أصدقائه ويحاول أن يتولى مقـاليد الحكم ، أو يغازل النســاء ، أو يقطع صلته بهن • انه مخلوق ذو نشاط عظيم •

وتختلف طريقة انسان السيرة في التعبير عن الانسان الخيالى وان كان يشبهه من نواح أخرى • فالانسان الخيالى يتكلم كثيرا ، أو يفكر فى شكل حوار داخلى بينه وبين نفسه • ولكننا نستطيع سماعه بفعل القاص الذى يقوم بعمل الخالق المطلع على خفايا القلوب • اما انسان السيرة فيتحدث قليلا ولا يفكر أبدا عندما يخلو الى نفسه ، ويكتب رسائل عديدة ، وكثيرا ما يدون مذكرات • وهو جدير باللوم اذا لم يفعل هذا أو ذاك ، بل يعاقب عليه لانه يصبح كأنه لم يوجد •

صحيح ان الانسان الحقيقى يكتب أيضا الرسائل ، ولكن رسائله ليست على جانب كبير من الاهمية • وفى أغلب الاحيان لا يعنى بها عناية تذكر ، ولا يؤمن بما تحويه • اما انسان السيرة فانه اذا كتب رسالة فكر كثيرا فيما يكتب ، أو على الاقل هذا ما يزعمه جميع الذين يكتبون عنه •

وتختلف معاملة الناس لانسان السيرة عن معاملتهم للانسان الحقيقى • ان انسان السيرة يعامل بقسوة أكثر من زميله • فالانسان الحقيقى يستطيع ان يناقض نفسه ، وان يحب أكثر من امرأة فى وقت واحد ، وان يبدأ حياته فوضويا ثم ينتهى محافظا ، أو عكس ذلك • والناس يغفرون له هذه الاعمال لانهم لا يلقون على حياته نظرة شاملة • ويشهدون تطوره ببطء شديد • اما حياة انسان السيرة فانها مضمومة فى ثلاثمائة صفحة ننظر فيها نظرة الناقد الفاحص ، ونصدر عليها أحكاما قاسية اذا وجدنا صاحبها يناقض نفسه • وهكذا نشتد فى الحكم على شاتوبريان ونصفه بأنه متقلب غادر لانه كان يكتب ثلاث رســائل غرام الى ثلاث نســاء مختلفات فى يوم واحد •

على انه يجب ان نشير الى ان عهد الرسائل والمذكرات أخذ بالزوال لان الحياة المضطربة التى نعيشها ووسائل الاتصال السريعة قضت على تلك الأوراق التى تعتبر لحم انسان السيرة ودمه • فالاتصالات الغرامية تقضى اليوم بالتليفون • ولو وجد «بايرون» و «كارولين لامب» فى عصرنا الحديث لما بقى أثر لخصامهما • ولا يعنى بالكتابة الا رجال الدولة لانهم يحرصون على تحديد المسئوليات • ولكنهم يكتبون على الآلة الكاتبة • وهكذا نجد كاتب سيرة الرئيس الامريكى ويلسون يعمد لتأييد أقواله الى نشر صور لتقارير مكتوبة على الآلة الكاتبة • حقا ان حياة انسان السيرة أصبحت عرضة للزوال •

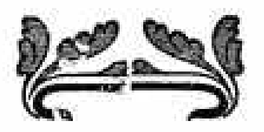
على اننا اذا أولينا انسان السيرة العناية اللازمة استطاع ان يعيش • انه شبيه بتلك النباتات السريعة العطب التى تحتاج الى عناية كبيرة ولكنها تعوضنا عن هذه العناية بأوراقها الفارعة وزهورها الجميلة ••• وهكذا اذا تناول حياة انسان السيرة طبيب ماهر استطاع بواسطة علاج ملائم أن يبعث فيه تلك الحياة الداخليـــة التى تعد من خصائص الانسان الخيالى ، ولكن دون اضرار بالحقيقة •

وتتساءل فى الختام هل نحاول ان نكتب كتابا بعنوان « بلوطرخوس أو مستقبل السيرة » •

وفى رأيى أن المستقبل لن يختلف عن الحاضر لانه لا رقى ولا تقدم فى الأدب • فليس تنيسون أعظم من هوميروس ، ولا بروست أعظم من مونتينى ، أو ستراشى من بوسويل • انهم يختلفون فى الخصائص الادبية فقط • والادب يسير سيرا متساويا أكثر مما يتبع خطا متصلا • وسنواجه من جديد عهود استقرار دينى واجتماعى يكتب فيها قليل من السير التى تكشف عن الحياة الداخلية ، وكثير من الثناء • ونلقى بعد ذلك عهودا يسودها الشك واليأس فتظهر فيها السير من جديد بشكل نطمئن اليه•

وأيا كان الشكل الذى تتخذه السيرة فى المستقبل فانها تظل من أنواع الادب الصعبة المراس ، لأننا نطالبها بتدفق العلم ، وسحر الفن • واحساس القصة للواقعى وأكاذيب التاريخ الملفقة ببراعة • ويحتاج التوفيق بين هذا الخليط العجيب الى كثير من الحذر واللباقة • وقد قال كارليل ان السيرة التى يحسن المؤلف كتابتها نادرة كالحياة التى يحسن صاحبها استعمالها • وقد دل كارليل فى قوله انه ناقد متفائل قدر ما هو رجل أخلاق متشائم • ولكن أيا كانت الصعوبات التى يلقاها كاتب السيرة فان هذا الفن جدير بأن نخصه باهتمامنا وأحاسيسنا • فعبادة الابطال قديمة وجدت مع الانسان ، وهذه العبادة تقدم للناس أمثلة رفيعة لكنها ليست مما لا يستطاع الوصول اليها ، وأمثلة عجيبة ولكنها ليست مما لا يستطاع تصديقه • وهاتان الصفتان تضفيان على تلك العبادة شكلا فنيا رائعا ، وتجعلان منها عقيدة انسانية بحتة •





على هامش النقد العربي :

بين اللفظ والمعنى

لعل الجاحظ هو أول من أثار من علماء العرب مشكلة اللفظ والمعنى إثارة واسعة ، فقد تحدث عنها في كتبه أحاديث كثيرة . وهو في كل شيء من هذه الأحاديث يرفع من شأن اللفظ ويخفض من شأن المعنى ، بل إنه ليسقطه إسقاطاً ، فليس له فضل ولا مزية ، ولا قيمة فنية . وانظر إليه يقول في «الحيوان» : «المعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي والقروي والبدوي ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولته وسهولة المخرج ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير» . وقرن التصوير بالصياغة في تعريف الشعر جعل كلمة اللفظ تشمل الصور البيانية عند جميع النقاد الذين خلفوا الجاحظ ؛ فهم حينما يتحدثون عن اللفظ يريدون الجانب الأدبي وما ينطوي فيه من صور وأخيلة .

ويعجب الإنسان إذ يرى الجاحظ يذهب هذا المذهب وهو ممن عرفوا قيمة المعاني وشرفها [illegible] ؛ بل ربما كان أهم كاتب في عصره عني بمعانيه [illegible] ما تمكن من جدة وطرافة ، وهو حقاً يعنى بألفاظه ولكنها عناية تابعة لمعانيه ، إذ نراه يحدث فيها ضروباً من البسط والتكرار حتى يؤدي أفكاره أداء دقيقاً . ليس الجاحظ من الكتاب اللفظيين ، هو يعنى بألفاظه ولكنها عناية محدودة فهي لا تنسيه معانيه ، بل إنه يعنى بمعانيه وما تتشعب إليه من شعب وما تتفرع إليه من فروع أكثر مما يعنى بأساليبه وأن تظهر في صور رشيقة ومعارض أنيقة . ولقد كنا ننتظر منه أن يشيد بالمعنى قبل إشادته باللفظ ، أو على الأقل أن يجمع في إشادته بين الطرفين المتجاذبين ، فيدعو للمعنى كما يدعو للفظ . ولكن المسألة في الواقع لم تكن مسألة مذهب أدبي فقط يدعو إلى تطبيقه ، بل كانت مسألة مذهب ديني .

لم يكن الجاحظ يعتنق فكرة اللفظ كمذهب أدبي ، بل كان يعتنقها قبل كل شيء كمذهب ديني ؛ فقد كان المتكلمون من حوله يتحدثون في مسألة إعجاز القرآن وكان كل منهم يحاول أن يفسرها بوجوه وعلل يستنبطها ، وكانوا كلما عثروا على وجه أو علة ردت عليهم فرق الزنادقة ردوداً توشك أن تنقضها .

وفكر المتكلمون في مسألة الإعجاز وقد دارت بينهم آراء كثيرة ، قالت طائفة : إن القرآن معجز بمعانيه ، ولكن ماذا يراد بالمعاني ؟ إن كان يراد بها القصص ، فالقصص موجود في التوراة وهي ليست معجزة ، وإن كان يراد بها الحكم فكتب زرادشت فيها حكم كثيرة ، وهذا ابن المقفع يستطيع أن يكتب كتاباً كله حكم وأمثال . من أجل ذلك كله رأى المتكلمون أن الاحتكام في بيان الإعجاز إلى المعاني خطر ، فهو يؤدي إلى اعتراضات كثيرة لأن المعاني مشتركة بين الأمم . حينئذ خرج النظام يقول إن إعجاز القرآن بالصرفة فالعرب كانوا يستطيعون أن يأتوا بمثله ولكن الله صرفهم عن ذلك ، غير أن هذه المقالة لا تشفي النفس المؤمنة ، بل إنها تؤذيها ، وقد آذت الجاحظ [illegible] فلم يشأ أن يأخذ رأي أستاذه وذهب مذهباً [illegible] ، وكان أن هداه تفكيره الدقيق إلى مفتاح يفتح به باب هذا الإعجاز الذي كان يدنو منه أستاذه النظام وغيره من المتكلمين ، وسرعان ما يرتدون عنه دون أن يقتحموه ، أما هو فقد فتحه على مصراعيه بهذا المفتاح الطريف الذي سماه في كتبه باسم النظم .

ذهب الجاحظ إلى أن القرآن معجز بنظمه وتأليفه ، ففي هذا الجانب يستقر جماله الفني الذي أعجز العرب أن يأتوا بمثله ، وقد اندفع يشيد في الأدب كله باللفظ ، فهو وحده معيار البلاغة لا المعنى كما يظن بعض الناس ، فالمعاني مطروحة في الطريق تتلقى بين العرب والعجم والبدو والحضر . وقد أخذ الجاحظ يرفع في كتبه من شأن اللفظ ويحتج له احتجاجاً شديداً تارة بما يذكره من آرائه ، وتارة بما يقص من آراء غيره من الأدباء أصحاب البيان والتحبير . فمن ذلك ما نقله عن الربانيين إذ كان يقول في إحدى مقالاته : «أنذركم حسن الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام ، فإن المعنى إذا اكتسى لفظاً حسناً وأعاره البليغ مخرجاً سهلاً ،

ومنحه المتكلم قولاً متمشقاً صار في قلبك أحلى ولصدرك أملى ، والمعاني إذا كسيت الألفاظ الكريمة ، وألبست الأوصاف الرفيعة تحولت عن مقادير صورها وأربت على حقائق أقدارها بقدر ما زينت وعلى حسب ما زخرفت . فاللفظ الرشيق الأنيق يؤثر في القلوب تأثيراً شديداً ، تأثير السحر الذي يبهر العقول ، فإذا بك ترى المعاني والأفكار بصور جديدة غير صورها وفي حلية ترفعها على حقائق أقدارها

وعلى هذا النحو أخذ الجاحظ يوثق دعوته إلى اللفظ وتحبيره بما يصدر من آراء الأدباء والنقاد ، وقد تعقبه ابن قتيبة خصمه العنيد فذهب في مقدمة كتابه الشعر والشعراء إلى أن البلاغة غير مقصورة على اللفظ ، فهي قد تكون فيه فقط ، وقد تكون في المعنى هو الآخر فقط ، وقد تكون فيهما جميعاً ، وقد تنقصهما جميعاً . ليس اللفظ وحده هو الذي يعطي النماذج الأدبية فيضاً من فن وجمال ، فالمعنى يشركه في ذلك سواء بسواء ! إنه يوصف بالرداءة والقبح كما يوصف بالجودة والجمال . وانتشرت فكرة ابن قتيبة وتأثرها كثير من النقاد من بينهم قدامة فتكلم في كتابه نقد الشعر عن جودة اللفظ وجماله ورداءته وقبحه والمعنى ورداءته ، كما تكلم عن ائتلافهما وما قد يعتور هذا الائتلاف من ضعف . وكذلك ذهب هذا المذهب أبو هلال في كتابه الصناعتين ، فقد احتفل باللفظ والمعنى جميعاً ، أما المعنى فعقد له فصلاً بين فيه متى يكون حسناً مستقيماً يقبله النقاد ومتى لا يكون . ولكي يدل على قيمته ذكر أن من عرف لغة أجنبية غير لغته مكنته من التوسع في أفكاره والتصرف في معانيه على نحو ما كان من عبد الحميد الكاتب فإن معرفته باللغة الفارسية كانت سبباً مهماً في جودة ترتيبه أفكاره ومعانيه ، ثم رجع فعقد فصلاً آخر للفظ نقل فيه بعض عبارات للجاحظ مبيناً قيمته وما يضيفه على النماذج من آيات فنية باهرة . وبذلك جمع أبو هلال في كتابه بين الدعوة للفظ والمعنى وكأنه كان يرى أن البلاغة حظ مقسوم دائر بينهما جميعاً .

وواضح أن هؤلاء النقاد السابقين فصلوا بين اللفظ والمعنى إذ تحدثوا عنهما كشيئين منفصلين إلا أن ذلك — فيما يظهر — لم يقع من نفس ابن رشيق موقعاً حسناً ، فرأيناه في كتابه العمدة يقول في فصل فتحه لبحث مشكلة اللفظ والمعنى : إن اللفظ جسم وروحه المعنى ، وكما لا يمكن الفصل بين الجسم والروح كذلك لا يمكن الفصل بين اللفظ والمعنى . ويستمر فيشبه ضعف اللفظ بضعف الجسم وما يعتريه من الشلل والعور كما يشبه ضعف المعنى بمرض الروح وتأثيره في الجسم . لم يعترف ابن رشيق بالفصل بين اللفظ والمعنى كما صنعت جمهرة نقاد العرب ، فقد كان يرى أنهما متلازمان وأن ما يصيب أحدهما من آفة يصيب الآخر . وليس من شك في أن تلك نظرة دقيقة ، فاللفظ إذا وصف بالغرابة أو الابتذال كان ذلك وصفاً للمعنى الحائم وراءه ، وكذلك الشأن في المعنى إن وصف بالوضوح أو الغموض كان ذلك وصفاً للفظ الذي يكشفه ويجلوه . ليس اللفظ والمعنى شيئين منفصلين كالكأس وما يكون فيها من شراب ، بل هما مترابطان ترابط الثوب بخامته ، غير أن نقاد العرب لم يلتفتوا إلى ابن رشيق وفكرته ، وظلوا مشدودين إلى الفكرة القديمة فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى ، وقد استمرت [illegible] الجاحظ وما يقول به من أن اللفظ هو [illegible] في الأدب حتى لنرى ابن خلدون في القرن الثامن الهجري يتبنى مذهبه ويدعو دعوته !

وقد كان لشيوع هذه الفكرة واستقرارها في نفوس النقاد والأدباء آثار مختلفة ، أما من حيث النقاد فإنها لونت أبحاثهم بلون خاص ، جعلتهم يعنون باللفظ عناية واسعة كادت أن لا تترك عندهم بقية لبحث جوانب أخرى في النماذج الأدبية . ويجد القارئ الكريم دراسة مفصلة في كتاب المثل السائر لابن الأثير تستوعب كل ما وضعوه من قواعد وأصول في بحث اللفظ وما ينطوي فيه من قيم فنية مختلفة . وإن من يرجع إلى هذه الدراسة ليلاحظ أنها مع اتساعها لم تتكلم كل ما كان يحسن أن يلموا به في هذا الجانب ، وذلك لسبب بسيط جداً هو أنهم بحثوا اللفظ كشيء منفصل عن المعنى قائم بنفسه مستقل تمام الاستقلال ، فلم يربطوا بينهما أي ربط ولا عنوا في تناولهما أي بحث إلا إشارات طائرة حين يتكلمون عن الجزالة والرقة والإيجاز والإطناب . ولكنها إشارات قلما أغنت شيئاً ، ونحن

أدب الأسبوع ...

« هذا رأيي وعلىّ تبعته وحدي ... ... »

رسالة الأديب — جيش المروءة — المؤتمر العربي — شيمة الأساليب ! ... ...

رسالة الأديب :

في العدد ٥٠٨ من مجلة الاثنين :

« قررت الحكومة البلغارية تعبئة رجال الأدب والصحافة وجعلت الحد الأدنى لما يكتبه كل منهم في الشهر عشر مقالات ! » .

وهو خبر طريف من شأنه أن يثير انتباه كثير من أهل الفضول أو من أهل البحث والنظر ؛ وإلا فلم تقرر حكومة من الحكومات تعبئة رجال الأدب والصحافة ... في أي غرض ؟ ولأي معنى ؟ وإلى أية غاية ؟

... وكيف وهي حكومة بلاد تتجاذبها تيارات الحرب من اليمين والشمال ، ويتربص بها القريب والجنيب ، وتتنازعها عوامل الخوف والقلق ؟ فأبناؤها في الداخل شيع ، وعدوها على الحدود متربص ، وحليفها الواغل في أرضها يحكم حكم السيد ، ويتصرف تصرف القائم المتسلط ؛ فهي من أهلها ومن حلفائها بين شق ورحى إن دارت يمينا سحقت ، وإن دارت شمالا حطمت ، وقد وقف كل جندي منها في ثغره شاكي السلاح ، مشحوذ العدة ، قد انقطع من ماضيه ومن غده ، فما له عمر ولا فكر إلا في الساعة التي يعيش ...

... بلاد في مثل هذا الحرج القاتل تقرر حكومتها « تعبئة » رجال الأدب والصحافة ؟ ... أهذا أوانه ؟ ... وأين مكان رجال الأدب والصحافة من ذلك الهول الهائل ، والفزع الشامل ، والخطر القريب ؟ ...

[illegible] هذا أوانه ، وذلك مكانه !

لا ريب في أنهم لو عنوا حقا بهذا الجانب من المسألة بين اللفظ والمعنى فدرسوه دراسة [illegible] أبحاث كثيرة في الشعر كل بين [illegible] الفكرة ، وما يقابلها من صوت ، والوزن وما يلائمه من موضوع ، فكنا نعرف أي الأوزان يصلح للغزل أو الرثاء مثلا وأيها لا يصلح وأي الشعراء يمثل مثالية في ألفاظه وأيهم لا يمثل ، غير أنهم شغلوا عن ذلك كله بأبحاث نظرية في اللفظ فتلك كلمة غريبة في السمع ، وتلك أخرى ثقيلة في النطق وقلما حاولوا أن يدرسوا اللفظ دراسة صوتية عميقة تربط بينه وبين قائله أو تربط بينه وبين موضوعه .

هذا فيما يختص بالنقاد وأبحاثهم . أما فيما يختص بالأدباء ونماذجهم فإن شيوع هذه الفكرة ورسوخها في أنفسهم جعلهم أدباء لفظيين يعنون بتحبير اللفظ وتنميقه وخلع كل ما يمكن من وسائل الزخرف والزينة عليه ، أما المعنى فقد انصرفوا عنه أو كادوا . أليس ملقى في الطريق يمكن كل شخص أن يعثر عليه كما يقول الجاحظ ؟ إنه ليس إذن الجانب الطريف في النماذج الأدبية ، إنما الجانب الطريف حقا الذي تظهر فيه مهارة الأدباء ويتفاوتون من أجله تفاوتا عظيما هو اللفظ وما يتصل به من تجويد وتحسين ، [illegible] الأدباء وخاصة بعد القرن الرابع الهجري [illegible] يعنون بأفكارهم إلا في القليل النادر ، [illegible] أن يعنى الأديب بتعبيره لا بتفكيره وأن يمثل هذا التعبير بكل ما يمكن من وشي وتطريز ... ومن العبث أن نبحث بين هؤلاء الأدباء عن كاتب أو شاعر زاوج بين حسن التعبير وحسن التفكير ، فقد انصبت عناية الكثرة على اللفظ وما يتصل به من المعارض الأنيقة ، وقلما سمعنا صوتا يرتفع بالعودة إلى جمال المعنى كما كان الشأن في القرنين الثاني والثالث ، فقد استقر في النفوس أن الجمال المستتر جمال الروح والمعنى لا قيمة له ، إنما الشيء القيم حقا هو جمال الجسد واللفظ وما يتصل بهذا الجمال من حلي ووشي وترصيع ، وسرعان ما أصبح الأدب العربي تحت تأثير هذه الدعوة ورسوخها في القلوب أدب مادة وحسن وزخرف فلم تعد تظهر فيه عناية بمعان جديدة ، ولا موضوعات جديدة ، إذ ولى الأدباء وجوههم نحو اللفظ فهو معيار الجمال ، وواجب الأديب الممتاز أن يوفر له كل ما يمكن من ألوان الوشي وأصباغ الزينة .

شوقي ضيف

الكويت
العربي
العدد رقم 320
1 يوليو 1985



بقلم : الدكتور احسان عباس

ان الشهرة الواسعة التي نالها المتنبي ، منذ أن ظهر في أفق الشعر حتى يومنا هذا قد تجعل الكثيرين ينكرون أو يستكثرون اقتران اسمه بالنامي . فمن هو النامي هذا ، وما حكايته مع المتنبي ؟

الشاعر أبو العباس أحمد بن محمد النامي الدارمي المصيصي ، كان في عصره يرى في نفسه منافسا للمتنبي ، بل اننا اذا شئنا مزيداً من الاحتكام الى الامر الواقع قلنا : ان كثيرين من معاصري الشاعرين كانوا يعدون هذه المنافسة أمراً طبيعياً إيماناً منهم بموهبة النامي وجودة شعره ، ولعل بعضهم كان يصرح بتفوق النامي على معاصره ، دون أن يحس بأن للعصبية ضد المتنبي دورها الكبير في ذلك الموقف .

وتدخل تلك المنافسة أحياناً في جو « رومنطيقي » وتتوشح بالخيال الجميل ، وان كان الخيال لا يغني كثيرا عن الحقيقة . فنحن نعلم من باب الحقيقة أن سيف الدولة أوقع بقبائل بني عقيل وغيرهم سنة ٣٤٤هـ ـ حين عاثوا في نواحيه تخريباً ، وأن المتنبي نظم في تلك الحادثة قصيدة مطلعها :

طوالٌ قنا تطاعنها قصارُ
وقطرُك في ندى ووغى بحارُ

راوح فيها بين الاشادة بالانتصار ، والتمجيد لتلك القبائل التي لم تعرف الضيم والانقياد من قبل ، ولهذا كان الانقياد لسيف الدولة غريباً على طبيعتها :

وما انقادت لغيرك في زمان
فتدري ما المقادة والصَّغار

وجرى فيها على سجيته من إكبار البطولة والميل الى الحرية ـ دون أن يسيء الى ممدوحه ، أو يغمز من جانب تلك القبائل التي لم تكن سوى « يدٍ لم يُدْمِها الا سوار » ايمانا بتلك الرابطة التي يجب أن تكون ملتقى التآلف والوحدة بين زعيم عربي وقبائل عربية . وفي المناسبة نفسها نظم النامي قصيدة يقول فيها دون أن يخفي انحيازه للممدوح :

كأن عليا والقنا في ظهورهم
سماء رمتهم بالنجوم الزواهر
فولت تناجي بالنجاء خلالها
وتجار من أحكام سُمْر جوائر

الى هنا ينتهي التاريخ لتبدأ الاسطورة التي تقول : نشب بين أدباء حلب خلاف طويل حول أي القصيدتين أجود ، فلم يجدوا لديهم من سبيل سوى الاحتكام الى نقاد محايدين ، فكان أن كتبوا القصيدتين وأرسلوهما الى علماء الشعر ببغداد ، فأعيدت قصيدة النامي اليهم وقد كتبت بماء الذهب ، وكان ذلك إشعاراً بأنها تتفوق على قصيدة المتنبي .

الصراع

ترى من هم هؤلاء الجهابذة من النقاد الذين كانت تحفل بهم بغداد ، وعلى أي أساس بنوا حكمهم ، ولماذا اختاروا ماء الذهب ؟ أذلك لانه كناية عن النفاسة البالغة أم لأن الذهب نفسه يذكر بأسطورة « المذهبات » و« المعلقات » المنسوبة الى الجاهلية ؟ مهما يكن من شيء فان هذه الاسطورة تشير الى وجود منافسة حقيقية بين الشاعرين أو قل بين المتعصبين لكل واحد منهما .

واذا نحن تأنينا في النظر والحكم احسسنا بعطف خاص على موقف النامي ، ربما أحس به من معاصريه من لم يكن منهم يؤمن بتفوقه على منافسه ، فقد التحق النامي ببلاط سيف الدولة قبل أن يقدم اليه المتنبي بزمن غير قصير ، وكان هو يحس - كما كان الناس الذين يعرفونه يحسون - أن طول الانتماء يعني طول الولاء ، وأنه لا يجوز بعد كل هذا التعلق بركاب سيف الدولة أن يفضل عليه شاعر أحديث القدوم الى حلب ، شاعراً صغير السن اذا هو قيس بالنامي ، اذ كان النامي حينئذ قد تجاوز الخمسين ، دون ريب ، وهذا ما يصوره قول النامي متحدثا عن سيف الدولة لأحد أصدقائه : « خدمته الدهر الأطول ، وما رعى واستجمل أن يقول لي : قال المتنبي . . وأنا الذي أقول فيه :

له نظرة نحو الحمول بحومل
وأخرى الى ودّان صادقة الود

الى ها هنا عند الوداع الذي به
عهدت وما بي بالتجلد من عهد
فيا قلب أعوانٌ عليك كثيرةٌ
وما لك من صبر عليهن من بدّ
وشاةٌ وعدالٌ وبرقٌ ودمنةٌ
ألا قلّما أجدت عليك وما يجدي

أبيات جزلة السبك ، فيها من مراعاة الجناس والتطبيق ما عرف عن النامي ، ولكن المحصل منها ضئيل ، وهي تقف شاهدا على أن الصراع بين النامي والمتنبي ليس صراعا بين جيلين - وصراع الاجيال لا يرحم - وحسب ، انما هو بين مذهبين شعريين لا مجال للقاء بينهما .

بل ، قد يكون هناك لقاء ، في بعض ما يشيعه العصر أحيانا من مناخ عام ، وما تفرضه المماحكات من تحدّيات قائمة على الغلو في الشعور بالاعتداد الذاتي ، الذي يشترك فيه المحق والمبطل ، في جو تتحكم فيه « عقدة الاستعلاء » ، فاذا قال المتنبي :

خليلي إني لا أرى غير شاعر
فلم منهم الدعوى ومني القصائد

أو « أفي كل يوم تحت ضبني شويعر » وجدنا النامي يصف قصائده بأنها مما يدق مثله على امرىء القيس وأنها تتفوق على شعر النابغة والحطيئة وتجعل طرفة بن العبد « عبدا » عنده :

من المذهبات الدارميات شُرَّدٌ
تدق معانيها على الملك الكندي
تزيد على شاوي زياد وجرول
وقد غودر ابن العبد في نظمها عبدي

ولكن مثل هذا اللقاء شكلي عارض ، فأما المسافة الشاسعة فيمثلها البون بين شعر ينطوي ويموت مع المناسبة التي أثارته ، وشعر يتخذ من المناسبة تعبيرا عن موقف انساني متجدد على مر الزمن .

الحاضر يبز الماضي

ولم يكن المتنبي خصما سهلا ، لأن اعتداده بنفسه كان يتجاوز أحيانا حدود كل تواضع تعارف عليه الناس ، بل لأن ذلك الاعتداد كانت تسنده طاقة شعرية عديمة النظير لم يرزق أحد مثلها ، وهي طاقة

تمنحه ـ فيما تمنحه ـ القدرة على أن يربك خصمه بعبارة موجزة يزيف فيها كل ما يتمدح به الخصم . فقد كان النامي من طول ملابسته للحمدانيين يستشهد في شعره بأيام تغلب وانتصاراتها في الجاهلية ، لأن الحمدانيين يرجعون في أصولهم الى قبيلة تغلب . وحين رأى المتنبي هذا الاتجاه لدى منافسه قال في احدى قصائده معرضا به :

والمدح لابن أبي الهيجاء تنجده
في الجاهلية عين العيّ والخطل
خذ ما تراه ودع شيئا سمعت به
في طلعة البدر ما يغنيك عن زحل

وكأنما هو يقول له : ان الحاضر يبذ الماضي ، وان من آمن بمجد الحمدانيين في الحاضر لم تكن به حاجة الى استثارة الماضي ، لأن الدنيا في تطور ، وبنو حمدان في ظل الاسلام ليس بهم حاجة الى مفاخر تغلب النصرانية ، أو كما قال المتنبي نفسه في رثاء خولة أخت سيف الدولة :

وان تكن تغلب الغلباء عنصرها
فان في الخمر معنى ليس في العنب

« في الخمر معنى ليس في العنب » ذلك هو التفسير الطبيعي للتجدد ، وذلك هو أيضا التفسير لغلبة الأجيال الطالعة في صراعها ، وكأن المتنبي يقول : قد يكون النامي شاعرا كبيرا عند نفسه وعند أنصاره ، ولكنه يجب أن يتفطن الى أن محصلة الزمن قد تتمخض عن من يتفوق عليه ، وليس في هذا تنكر للتراث ، وإنما فيه ايمان باستمرار التحول الذي قد يأتي بجديد يفوق القديم .

عناصر التفوق

ولم تكن الطاقة الشعرية التي منحها المتنبي نفسه هي التي تقرر وحدها تضاؤل النامي الى جانبه ، بل كان في طبيعة النامي نفسه ما يكفل للمتنبي احراز التفوق ، اذ لم يكن النامي ذا موهبة تلبي الموقف الوسط بين البديهة والروية ـ على الاقل ـ بل كانت موهبة من النوع الذي لا يجود الا بعد روية طويلة وتحايل على استدرار القريحة ، فكان اذا أراد أن يعمل شعرا قضى فترة طويلة جدا وهو يروض نفسه على ذلك . وكان « ذا مزاج » خاص في نظم الشعر ، فاذا أخذ في نظم قصيدة ، ونطق في داره جارية أو غلام أثناء نظمه استبد به الغيظ وكاد أن يقتل من يعطل لديه عملية النظم ، وكان ذلك يقطع عليه خواطره فتتوقف القصيدة ولا يستطيع اكمالها . وقد حدَّث هو عن نفسه أنه جلس ذات ليلة يعمل شعرا فسمع صياح الديك فانقطع وعجز عن الاستمرار في النظم . كذلك فان طريقته في النظم كانت خاضعة للاستيحاء وقدح القريحة بالاستلهام وخلق الجو المناسب . فكان اذا أراد أن يعمل قصيدة جمع عددا كبيرا من دواوين القدماء والمحدثين وأخذ ينظر فيها لينقدح بها خاطره وتتحلب على سن قلمه المعاني المسعفة ، وكثيرا ما كان يصرف سبعة أشهر أو أقل أو أكثر حتى يكمل قصيدته فتأتي وقد فاتت مناسبتها .

طرائف

ومن أطرف ما يروى في هذا الصدد ـ ولعله نوع من المبالغة المقصودة للاضحاك ـ أن سيف الدولة رزق بمولود ، وتوافد اليه الشعراء يهنئونه في هذه المناسبة الا النامي فانه جاء بعد شهور بقصيدة نظمها في التهنئة بالمولود ، فقال له سيف الدولة : « يا أبا العباس قد حان لنا أن نسلمه الى الكُتّاب ، تنشدنا تهنئة بولادته الآن ؟ » . وكانت الحادثة من فتح أو صفة لوقعة أو تهنئة بعيد مما يحفز الشعراء الى القول ، فكان النامي هو الوحيد الذي يأتي بعد فوات المناسبة بوقت طويل يستأذن سيف الدولة في الانشاد ، فكان سيف الدولة يتعمد اغاظته ، متظاهرا بأنه نسي المناسبة ، رافضا أن يستمع اليه ، حتى يبلغ حد البكاء ، وعندئذ يرق له سيف الدولة ويقول له : نعم ، نعم تذكرت ، هات قصيدتك . وفي أحيان أخرى كان سيف الدولة يخرج به من الممازحة الى الجد فيأبى عليه أن ينشد ما أعده ، لتطاول المدة ، فتبقى في نفس النامي حسرة دفينة .

وحين اكتشف سيف الدولة مواطن الضعف هذه وغيرها في النامي ، أخذ يستغلها للتندر والتفكه ، غير عابىء بما يجره ذلك من إحراج يخرج النامي عن طوره ويجعله هزأة بين نظرائه . فقد استحسن سيف الدولة قصيدة لزهير مطلعها . ان الخليط أجدَّ البين فانفرقا » ، فوعده النامي أن يعارضها بقصيدة تتفوق

عليها جودة في مدح سيف الدولة ، ولما تمت قصيدة النامي نظما خرج بها الى ممدوحه فلقيه على نهر حلب (نهر قويق) فترجل وأخذ ينشده قصيدته ، فكان أن أظهر سيف الدولة بعض امارات التنقص لتلك القصيدة ـ تعمدا للعبث بأعصاب شاعر يعرف عنه سرعة الغضب ـ فما كان من النامي ألا ان توقف عن الانشاد وذهب الى شاطىء النهر فخرّق الأوراق وغسل ما عليها من حبر في ماء النهر ، بمرأى من سيف الدولة ، وهكذا ضاعت الى الابد تلك القصيدة التي تبدأ بقول النامي ـ في مطلع جميل ـ :

ما أنت مني ولا الطيف الذي طرقا
ردّا الكرى واستردّا مني الأرقا

ولهذا تنتقل المنافسة بين الشاعرين الى مستوى جديد حين تصبح مصدر امتاع لسيف الدولة . ورغبة من هذا الامير في اذكاء الصراع بين القرائح كأن يحفز الشعراء لهجاء المتنبي ، ويقال ـ وهذه رواية لا بد من أن تؤخذ بحذر ـ إن النامي هجا المتنبي بدافع من هذا التحريض فقال :

قد صح شعرك والنبوة لم تصحّ
فدع النبوة لا أبا لك واسترح
واربح دما أصبحت توجب سفكه
ان الممتع بالحياة لمن ربح

وان أبا الطيب أجابه بقوله :

نار النبوة من زنادي تقتدح
يغدو عليّ من المها ما لم يرح
أمري اليّ فان سمحت بمهجة
كرمت عليّ فان مثلي من سمح

وان هذه المناظرة الشعرية لم تقف عند هذا الحد بل مضت قدما واستجمعت حطبا جزلا لنار المكايدة ، فقال النامي :

أطللت يا أيها الشقي دمك
لا رحم الله كلّ من رحمك
اقسم لو أقسم الأمير على
قتلك قبل العشاء ما ظلمك

فأجابه المتنبي بقوله :

أيهم أتاك الحمام فاصطلمك
غير سفيه عليك من شتمك

وبعده أبيات أخرى من هجر القول نتحرج في روايتها . والسؤال الذي يمكن أن يثار هنا هو : هل هذا صحيح ؟ واذا كان المتنبي قد هجا النامي ـ فلم ـ لم تثبت الابيات في ديوانه ؟ ترى هل كان كل هذا من تأليف الفريقين المتنازعين . فريق المتعصبين للنامي وفريق المتعصبين للمتنبي ؟ أغلب الظن أن ذلك كذلك ، أو أن المتنبي بعدما رأى تفاهة المعركة آثر أن يسقط كل هذا « الهراء » من ديوانه .

مصارعات

واذ أرجح أن تكون هذه المقطعات الهجائية موضوعة على لسان الشاعرين ، لا أنكر أن المنافسة بينهما كانت حادة بفعل الاستثارة ، لا من سيف الدولة وحده ، بل من جمهور محبي التفرج بمناظر « المصارعات » ، والراغبين في التشفي بمصير المغلوب ، ولو وصلنا شعر النامي لوجدنا فيه كثيرا من الهجاء الصريح لخصمه ، ومما يؤيد ذلك « هجائية نثرية » كتبها النامي لفضح العيوب والمساوىء في شعر المتنبي يقول فيها : « فأين ذهبت ، وفي أي ضلالة همت ، ومن أي قليب جهالة اغترفت . . » تعليقا على بيت لم يعجبه من شعر أبي الطيب ، فأما المتنبي فانه كان قادرا على أن يصرع خصمه ـ بل خصومه ـ بمحض التعريض ، كأن يقول ، بالغا أعلى درجات السخرية والاعتداد الذاتي معا :

أجزني اذا أنشدت شعرا فانما
بشعري أتاك المادحون مرددا
ودع كل صوت بعد صوتي فانني
أنا الطائر المحكي والآخر الصدى

ولقد ركدت ريح هذه المهاترات ـ أيا كانت طبيعتها ـ بعد ارتحال المتنبي عن حلب ثم وفاته سنة ٣٥٤ هـ . وبعد سنتين توفي سيف الدولة وامتد العمر بالنامي بعده فعاش في قول المقلل أربعة عشر عاما ، وفي قول المكثر ثلاثة وأربعين ، ولا ندري شيئا عن تلك الفترة من حياته . لعله شغل نفسه بالتدريس والتأليف ، فكان يلقي على الطلاب أماليه بحلب ، ويعمل على انجاز كتاب له في العروض سماه « المقنع » ، ولما لم يعد الامير الذي كان الشعراء يتبارون في احراز رضاه موجودا ، فقد أصبحت تلك المماحكات أصداء خافتة لا تكاد تسمع الا على سبيل التذكر . □



كثيرا ما تقع العين في قراطيس اليوم على كلمات ، صفت بجانبها نقاط يطيب لاصحابها أن يدعوها شعرا ويزينوا لانفسهم بأنه هو الشعر الحديث الشعر الذي يمثل ايقاع العصر والذي يشابه نبض الحياة التي يحياها الناس اليوم كما يزينون لانفسهم بأنهم وحدهم الشعراء دون الناس جميعا وان الشعر الموزون الاخر لا يساوي في نظرهم شيئا ولا يصلح لهذا العصر وانما كان يناسب العصور القديمة السابقة .

في الواقع لهم الحرية فيما يعتقدون ولنا الحرية فيما نعتقد ولكن يمكننا أن نحاورهم ونناظرهم فيما يسمح لنا الوقت والمجال انني اعتقد جازما بأن كثيرا ممن يكتبون ما يسمى بالنثر الشعري لم تتضح لهم ابعاد العمل الشعري ولا مفهومه الذي يتلخص بأنه الصنعة التي بمقتضاها يتالف الاحساس بقالب من الالفاظ وهو وجداني لا تنطفىء فيه النفس . ولم يقفوا كذلك على طبيعة الشعر العربي اذ انها طبيعة غنائية والشعر العربي انما نشأ نشأة غنائية وظل كذلك في جميع مراحله ..

العربي الذي عاش في تلك الصحراء الممتدة الواسعة اراد ان يثير في هذا الجو انغاما والحانا تخفف من حدة الهدوء والصمت فكان الحداء فاستجابت له اذنه واستجابت له ابله فغذت السير . كما ان صفاء السماء وهدوء الطبيعة وامتداد الصحاري كلها ادت الى ارهاف النفس العربية والى صقل الاحساس الفني في شتى نواحيه .

ومن هذه النواحي الاذن فألفت الوزن في الشعر واستعذبته لذلك وجدنا ان الشعر ينشد بل يغنى فقيل انشدنا فلان وتغنى فلان بأبيات .. وهذه نقطة هامة وخطيرة في الموضوع وهي أن طبيعة الشعر العربي طبيعة غنائية فيها رنين ومقاطع موسيقية ووزن وقافية وتصريع وترصيع فهذا حسان بن ثابت يترنم بقوله :

تغن بالشعر اما كنت قائله
ان الغناء لهذا الشعر مضمار

حتى أن الموسيقى والوزن تطرب لهما الاذن حتى ولو كان المعنى بسيطا جدا كقول بشار بن برد في جارة له كانت تهديه البيض واسمها ربابة :

ربابة ربة البيت
تصب الخل في الزيت
لها عشر دجاجات
وديك حسن الصوت

وقد روي ان الابيات انتشرت بين الناس وراحوا يغنونها وكذلك تنفر الاذن من شعر رائع المعنى ميت الموسيقى بله الوجدان .

والوزن في الشعر امر لا يختلف فيه اثنان من العقلاء قديما وحديثا فقد جاء مثلا في كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي عند الحديث عمن قدم النابغة الذبياني على غيره " والمنطق على المتكلم اوسع منه على الشاعر والمتكلم ولا يحتاج الى البناء والعروض والقوافي » كما جاء عند احد كبار النقاد المحدثين وهو الدكتور محمد مندور في كتابه « فن الشعر » تعريف للشعر فقال : « والشعر لا بد ان يثير فينا احساسات جمالية وانفعالات وجدانية ولتحقيق هذه الاحداث هناك عدة خصائص لا بد من توافرها فيه : كالوجدان في مضمونه والصور البيانية في تعبيره وموسيقى اللغة في وزنه » .

وتأثير الوزن في الشعر لا يخفى على ذي ذوق فني ابدا وحسبي ان اسوق مثالا في هذا الصدد فالشاعر (نيقولا فياض) اذ ترجم قصيدة (البحيرة) للشاعر الفرنسي الكبير (لا مارتين) ترجمها بروح الشعر العربي الاصيل ذاته فجاءت قطعة رائعة :

اهكذا ابدا تمضي امانينا
نطوي الحياة وليل الحب يطوينا

وهي أحلى بكثير عندي من ترجمة (الزيات) النثرية للقصيدة نفسها ..

ان النثر اكثر تعبيرا عن النفس المنسابة دون قيود ، وليست الاوزان في الشعر هي القيود فحسب وانما القافية هي قيد للشاعر المنشد وعدم التقيد بها يجعل الانسان حرا في التعبير عما يريد ولكن هذه الامور بعد التمرس والمران تصبح خصائص لا قيودا .

ان بين خصائص اللغة العربية وخصائص العرب انفسهم صلة ووشيجة ونسبا ، والوزن في الشعر العربي هو خصيصة له وللغة العربية ، وبالتالي هو خصيصة للعرب انفسهم . وهذا يعني ان من وقف على شيء من العربية ، وفهم اسرارها لا بد ان يعتبر الوزن في

شعرها كما اعتبره العرب انفسهم وليس لانسان ان يضع الشعر العربي في قالب من قوالب الشعر الانكليزي مثلا ، او الفرنسي ، واما ان كانت بضاعته من العربية ، على ان اللغة مفردات يمكن له ان يرصفها الى جانب بعضها كيفما اتفق ثم يزعم انه جاء بشعر فهذا له شأن اخر .. لانه لا يفهم ما معنى العمل الشعري كما يجب ان يفهمه العربي او كما فهمه من قبل .

وربما اخفف عن صاحب النثر الشعري بقولي له : انك ربما تكون قد جئت بشعر ولكن معاذ الله ان يكون شعرا عربيا يمثل النفس العربية .. وربما كان شعرك في لغة اخرى لم يتح لنا بعد الوقوف عليها ، لان الشعر يا صاحبي صعب قياده كما قال عنه الشاعر العربي :

الشعر صعب وطويل سلمه
اذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه

عزيزي القارىء :

انا اعتبر الوزن والقافية في الشعر ضابطين للاحساس والانفعال كما ان للكلام ضابطا من النحو والصرف واللغة فكما انه لا يمكننا ان نكسر النحو ونخرم الصرف بدعوى التطور كذلك لا يمكننا ان ننسف الوزن والقافية في الشعر العربي بسبب هذه الدعوى ايضا .

والامر في رأيي يحتاج الى ذوق صقلته العربية واحساس هذبته ممارسة لكلام العرب ومعرفة حصلها التعرف على اسراره وخصائصه ، واني ادع لكل ذي فهم في العربية مهما كان بسيطا ان يقرأ قصيدة من شاعر مجيد — طبعا — مما ينظم وينشد اليوم لا في الماضي ثم يقرأ ما شاء من كلمات اصحاب النثر الشعري ثم يحكم بنفسه ويلاحظ الاصالة الفنية المتمثلة في انتاج صاحب الشعر العربي الموزون والتي انعدمت أو تكاد في كلمات صاحب النثر الشعري .

وما دام الشاعر الاصيل اليوم يصوغ لنا احاسيسه وينقل لنا تجاربه الوجدانية والانسانية على طريقة العرب فيؤثر فينا بانفعاله ويهز منا الوجدان ما دام كذلك فلا حاجة ولا مسوغ ابدا ليخرج علينا صاحب النثر الشعري بكلماته المفككة ..

واذكر اني قرأت في كتاب « احسن الحديث » للدكتور محمد سعيد رمضان البوطي قوله « والدعوة الى الشعر المنثور انما هي في مردها دعوة اجنبية تدعو الى كسر ونبذ عمود الشعر العربي كتلك الدعوات التي تدعو الى تبسيط قواعد العربية آنا وتروج لفكرة الجمع بين العربية والعامية اخرى أو فكرة استبدال الحرف العربي باللاتيني ثالثة .

في اعتقادي الشخصي ان التحليل النفسي لاصحاب النثر الشعري انهم انما يريدون ان يتحللوا من كل القيود ، فكما تحللوا من قيود المجتمع الخلقية والسلوكية وهاجموها فهم سيتحللون من القيود الادبية في هذا الشعر .

وهيهات أن يجيد انسان الشعر الموزون — باستثناء بعض الاحوال — ثم يعمد الى النثر الشعري يملأ به اعمدة المجلات وفراغات الصحف واني لا اتردد في القول انما جنح اصحاب النثر الشعري الى ما جنحوا اليه لانهم لم يخلقوا ليكونوا شعراء — اذ ان مزاج الشاعر وحسه هما اللذان يمليان عليه الشعر — ولا يصلحون للشعر بل ربما يصلحون لشيء اخر ولكنهم ابوا الا ان يوهموا انفسهم بأنهم شعراء ، أليست الصحف والمجلات تنشر لهم نتاجهم ؟ فهذا في اعتبارهم اكبر دليل على قبول الناس لشعرهم الرائع . ولكن شعرهم لا يلبث أن يتهافت ويكشف عن هلهلته وتفككه وكثرة ما حواه من الكلمات العامية وكثرة خروجه عن قوانين اللغة واصولها . فبهذا صار شأن لشعرهم وشأنه كالضد نأتي به لنبين ضده الاخر فشعرهم له فضل على الشعر الموزون كفضل القبيح في بيان جمال الجميل كما قيل (وبضدها تتميز الاشياء) .

قد يقولون آن الحياة في تطور ونحن انما يجب آن نطور هذا الشعر ايضا فالرد عليهم اننا لا ننكر حقيقة التطور في الحياة ولكننا نفهم التطور بأنه الاضافة الى حسن القديم حسنا جديدا لا التنكر للقديم لانه قديم فقط ونبذه كليا ، اي ان هذا لا يعني ان نكسر اوزان الشعر وننبذ القيم الفنية والمظاهر الجمالية التي صقلتها الاوزان العربية الصافية الاصيلة على مر العصور الادبية فالوزن والقافية انما هما منظمان للانفعال الوجداني ليصنعا منه شيئا نافعا مفيدا وهما بالتالي مهذبان للتألق النفسي والاشراق الروحي .

ولا مانع ابدا من التطور ولكن أين ؟ لا مانع من تطور ينتقي من الالفاظ اسهلها واعذبها ومن الاوزان ارشقها وانغمها ومن الافكار اوضحها واقربها ومن تجارب الشعور اصدقها واعمقها الى اخر ما هنالك من مظاهر للتطور تزيد العمل الشعري بهاء وروعة ولا تنقص منه خصائصه الفنية الواجبة له .

ولو اتسع الوقت لرويت الكثير الكثير من الشعر العذب الجميل الرقيق الذي كتب ويكتب في ايامنا هذه بالذات .

واخيرا لا بد من ناحية اذكرها ان ثمة اناسا ينظمون شعرهم على اساس التفعيلة لا على اساس البحر فهم يأخذون « تفعيلة » بحر الرمل مثلا (فاعلاتن) فينظمون شطرا فيه ثلاث تفعيلات ثم شطرا اخر فيه تفعيلتان ثم ثالثا فيه تفعيلة واحدة وهكذا واحيانا هناك لازمة تتكرر لتشبه القافية — في الشعر الموزون — فهؤلاء اقرب بكثير من اصحاب النثر الشعري الى الشعر العربي الاصيل .

محمد عبدالله قولي

بين بلزاك وشكسبير

مهداة الى الاستاذ علي محمد الشاق

بقلم محمد عبادي

عصر شكسبير كبير به وبباكون وبملتون ، ناهض مثل « اوروبا » الناهضة، مؤمن بقيم الكنيسة الجديدة. يتعرف ، أو يعيد النظر ، الى التراث اليوناني واللاتيني. تتردد فيه على الافواه اسماء « تيت-ليف » وشيشرون وارسطو ، والناس لاهون في دنياهم. والديموقراطية والملكية راسختان في القلوب الانكليزية. والعصر، على رقته وثقافته، قاس على البؤساء والضعفاء، ولكن عبقرية كعبقرية شكسبير لا تختفي في سمائه الغائمة المرعدة .

اما عصر بلزاك فكبير به و « بشاتوبريان » و « فيكور كوزان » و«لامرتين» و« هيجو» و«موسيه » و« جورج صاند ». عصر يؤمن بالمسيحية ايمانه بثورته وبنابليون. بيئة حللت الدين في مختبرات مجتمعها. حياة اجتماعية تتأرجح بين الملكية والجمهورية، يمسك بمقدراتها رجال اقوياء تعلموا الحياة في مصر وموسكو واسترلتز وواترلو. ويسيطر على آدابها ومسارحها ابناء « بايرون» و« روسو» و« أوسيان » و«غوته» و«فولتير» و«شاتوبريان». تيـاران يتحكمان بالمصـائر ويوجهـان الارواح والقلوب ، الشباب ، فتيان العصر، باحساسهم المرهف وشـاعريتهم المبدعـة الابداعية ، وأرواحهم المؤمنة الهائمة الطامحة . ورجال كل العصور : القواد والزعماء والتجار والنبـلاء والاقوياء. ولكن فلسفة « اوغست كونت » وتهكم « سانت بيف » ، ومادية « غيزو » و «تييرس » ، لم تستطـع الوقوف الى النهاية في وجه التيار الابداعي الرومنطيقي، فانهارت، امام الابداعيين تلك المقاومة الواعية العقلية، كما انهارت من قبل، المقاومة المدرسية الرجعية ، ولن تنتهي المدرسة الابداعية في فرنسا الا بخلفاء لها على المسرح والشعر ، يدينون لها بالكثير: روستان ، سكريب، بودلير ، رامبو ، مالارمه . . .

***

ولكن في ثنايا الامواج الابداعية، بين «التأملات اللامرتينية» و«الليالي» و«الشرقيات» نجد ادباء مدرسيين، خرجوا من عواطفهم وميولهم الشخصية، ليصفوا الحياة كما هي؛ ويعكسوا صورة للمجتمع الفرنسي كما كان ، ومن هؤلاء ستندال وبلزاك ، ولا شيء يجمع في الحقيقة بين عصري شكسبير وبلزاك فالقرن السادس عشر عصر تأسيس ونهضة وسذاجة نفسية اجتماعية في انكلترا ، والقرن التاسع عشر، في فرنسا ، عصر واع تحليلي ، وصل الى الفلسفة والدين والجمهورية والادب ، بعد الجهاد والمقارنة والوعي. .

اما حياة شكسبير الخاصة فتلتقي بحياة بلزاك وتشبهها في كثير من مراحلها : نشأة فقيرة ، وجهاد مبكر ، ودراسة عميقة واسعة ، وعائلة مجهولة. وتحمل صاحب « مكبث » مضاضة التسكع في الطرقات، والوقوف في ابواب المسارح ، والضرب، كموليير، في آفاق الريف الباردة سعياً وراء اللقمة، خادماً فممثلاً ، فصاحب فرقة تمثيلية ولم يكن صاحب « الاب جوريو » اسعد حالا في حياته ، فكان كاتباً متمرناً لاحد المحامين ، فطالباً فقيراً في السوربون ، فصاحباً لشركة نشر ، فمؤلفاً فاشلاً ، مؤمناً بنفسـه وبعبقريته ، مجاهداً بعنفوان لا يشبهه الا شموخ شكسبير وموقفه من النبلاء الجهال المتكبرين

كتب شكسبير المهـازل والمآسي المسرحية، مصوراً فيها طائفة من الاشخاص، وجملة من العواطف، وكتب بلزاك عدداً كبيراً من القصص ذات هيكل واحد (الملهاة البشرية) عاكساً في قصصه صورة المجتمع الفرنسي في نصف قرن بما فيه من حالات اجتماعية ومهن واوضاع. فماذا يجمع بين الشاعر الانكليزي والقصصي الفرنسي؟

صفة ادبية واحدة هي « الخلق » ، وعدد كبير من الصفات الثانوية الانسانية الاخرى سنلقي عليها بعض الاضواء.

تخرج، بعد ان تقرأ مسرحيات شكسبير واشعاره ، يصاحبك في الحياة اشخاص تعرفت اليهم بين سطور المسرحيات والاشعار، نماذج حية ، صاخبة ، عاشقة ، شاعرة ، فذة، فيها فروسية وبطولة وفيها غدر وشقاء . شخصيات تحس ان امتن الصلات تشدك اليها، واعمق الاحاسيس تحببها اليك. فعطيل العاشق الغيور ، ويوليوس قيصر الملك البائس ، وبروتوس المفوه الوصولي ، وهملت الامير الحائر بين الوجود المطلق والعدم المطلق، وديدمونا العذراء المجنونة في حبها ، وشيلوخ البخيل المضحك ، و« روميو » العاشق المتفاني، وجوليت المخلصة ، كل هؤلاء ، وكثير غيرهم ، اشخاص خلقهم شكسبير ، فعاشوا ولا زالوا يعيشون. وسيان ان قرأت قصتهم في المسرحية ، او نظرت اليهم على المسرح ، ومهما كان من براعة

شكسبير المسرحي ، فبراعته الاسمى ، واعجازه الاكمل ، كامنان في هذا التعمق في الطبائع ، وهذا التحليل للمشاعر والعواطف والقلوب واحياء نماذج بشرية يبث فيها نفحة من الحياة لا تفارقها ابداً ، انشد شكسبير ملحمة العواطف ، وعزف سمفونية الروح الانسانية ، فلم يهمل معركة ولا نسي لحناً . وهو ملك المسرح ولكنه على الاخص ، مؤرخ القلب البشري .

***

«لويس شابير» «الاب جوريو» «راستنياك» «الخوري بيروتو» «التاجر «سيزاربيروتو» فوتران ، كلايس ، الجني غرانده» «الاب غرانده» ، كلها شخصيات تختصر حالات اجتماعية ، فرديات حية تموت اذا عزلناها عن بيئتها التي عاشت فيها ، او غايتها التي ارسلت لها فالخلق عند شكسبير هو اذن لضرورة المشاعر والعواطف والتقاء الروح المحتوم بتطوراتها وحالاتها ، والخلق عند بلزاك هو لتصوير حالات اجتماعية واوضاع مهنية ، شكسبير يصف تطور العاطفة حتى وصولها الى المأساة ، وبلزاك تطور السعي الانساني الاجتماعي حتى وصوله الى المأساة ، نحن لا نفاجيء بطل بلزاك ، وحده ، مجرداً عن مجتمعه ، لنحكم له او عليه ، بل تقف دون حكمنا عليه موانع « تخفيفية » — من بيئة وشقاء وفقر ومهنة وانجراف مع التيار ، وبلزاك يصف بطله دائماً اثناء العمل والتطور ، دون ارادة المجتمع والمادة ، وما صمم عليه هو ، مدفوعاً بقيم الحياة التي تحيط به ، سواء أكان جندياً او تاجراً او كاهناً او فيلسوفاً او عالماً . اما ابطال شيكسبير فتراهم اثناء استراحة نفسية او عاطفة ثائرة ، عبيداً للمشاعر الانسانية الصرفة ، يمحون في اراداتهم ، القيم السابقة ، والمحيطة ، ليصدروا في اعمالهم عن قوى القلب الانساني في كل زمان ومكان . ولذلك نرى ابطال شيكسبير ، في اكثر فصول مآسيه ، عرضة لحالة من التفكير الفاصل ، والحوار النفسي الداخلي ، عائدين الى الضمير الذي يدين المجتمع ويحكم عليه ولا يخضع له . فالموت نهاية البطل المحتومة عند شكسبير والثروة او الفقر نهايته في قصص بلزاك — واذا قلنا نهاية فانما نعني مخرجاً وملاذاً .

في قصص بلزاك نرى انسان السوق مغلفاً بريائه وحوله الالوان الاجتماعية والاصباغ المكتسبة ، وفي مسرحيات شكسبير نرى انسان المخدع ، صادقاً ، عاريا ، واحداً .

بلزاك ماركسي قبل «ماركس» لا يؤمن الا بالمادة ، وكل القيم في نظره تصدر عنها ، فالعواطف ، والعلاقات الانسانية ، وروابط الاسرة ، والمجتمع ، حالات انسانية خاضعة للمال . اما شكسبير فشاعر وجودي (الفت نظر الاستاذ بدوي اليه) يتساءل في كل لحظة ، وفي كل خفقة من خفقات قلبه ، وبلسان ابطاله القلقين : ما قيمة الحياة ؟ وما قيمة العدم ؟

صور شكسبير النفس كما هي ، والقلب كما هو ، والعواطف الانسانية كما هي ، وعكس بلزاك الحياة الاجتماعية كما هي ، والمجد كما هو ، ودنيا المال والآمال والبطولة كما هي : شكسبير واقعي حتى في تصوير الخيال والاحلام !! وبلزاك خيالي حتى في تصوير التجارة والجندية والشرطة ، لانه عرض علينا ، الى جانب التجارب النفسية التي عاشها ، حالات تخيلها ، وهو خيالي ايضاً لانه يعرض امثلة من الوفاء خيالية ، ونماذج بشرية حية الى ابعد حدود الحياة ، ولكنها تقوم بما لا نقوم به نحن لو ألمت بنا مآزقها واحدقت اخطارها . وشكسبير واقعي في النقاط وتثبيت الاحلام الملحة والآمال الكبيرة ، والشهوات المغرية ، في اطار من التهكم ، والعرض الجميل ، والحياة الخاطفة الموارة ، والكلمات الذكية المأثورة ، حتى لتحس ببعد المأساة الشكسبيرية عن المنا العادي السطحي وحياتنا اليومية الرتيبة ، ولم ينجح كثير من الكتاب والشعراء حيث نجح بلزاك وشكسبير ، اذ رفع احدهما في قصصه احداث حياتنا اليومية المملة ، ذات الصور المكرورة ، الى آفاق الاحساس والجمال والشعر ، والقى الآخر ، في مسرحياته وقصائده نظرة عميقة فاحصة على العواطف التي تلهب نفوسنا ، وتعصف في اعماقنا ، فحملها الى المثالية ، فغفرنا لها ، واحببناها . .

ابطال بلزاك : « راستنياك » شاب توصل الى الجاه والثروة والحكم ، بعد الجوع والجهاد ، فاقداً في الطريق كل ما له من مساس بالشرف والواجب والحق ، او شيخ يدعى الاب جوريو ضحى بحياته وثروته وسعادته وكرامته في سبيل اسعاد ابنتيه ، او رجل مالي ، نوسنجن ، لا يؤمن الا بالارقام والكميات ، او رجل قوي — فوتران — ارهب الدولة وجنودها ، والشرطة وقواها ، بالحيلة ، والقوة ، والذكاء ، فصار رئيساً للشرطة ، يحني له النبلاء هاماتهم .

ابطال شكسبير : عاشق ولهان ، جثا في ليلة مقمرة ، تحت شرفة جولييت ، منشداً معاهداً ، بلغة اصفى واعمق من تجاوب الالوان والالحان والعطور ، في اصيل يوم من ايام الصيف ، امير يحس الغدر في بيته ، والخيانة من امه ، والواجب في ضميره . فهو يلقي الينا ، عن المسرح ، بهذه الحيرة الطاغية العاتية ، ممزوجة بالتصميم والسخرية . . ، بخيل يريد ان يزن الدنيا كلها في ميزانه ، وان

تعتنق الانسانية كلها مبادىء اقتصاده . ونحن نرى « المسيو كلايس » في احدى قصص بلزاك ، يضحي بثروته ، وثروة ابنته ، وسعادته البيتية ، للوصول الى اكتشاف علمي ، في حين ترتدي التضحية ثوباً آخر عند شكسبير ، فنجد خادماً تعيساً ، يضحي بسعادة الآخرين وعواطفهم ليرضي استاذه الشيطان . ان الحيلة ، والغرور ، والغضب ، والشهوة ، والطمع ، كلمات استعارها شكسبير ، ليضعها في مأساة كبيرة واحدة ، متعددة الفصول ، تؤرخ لوجود الانسان عاشقاً ومتألماً ومجنوناً ، والعمل والتضحية والرياء والغش ، والامانة ، والطمع ، والبطولة والعبقرية ، ضحكات مكتومة ساخرة حشدها بلزاك لتصوير الحياة والاحياء .

والسخرية بطيئة ، اجتماعية ، مؤلمة في قصص بلزاك ، وغالباً ما تكون خبيثة ، رغم طهارة نفس مطلقها ، وعلى العكس سخرية شكسبير فهي لاذعة ، بريئة احياناً ، سريعة ، عميقة ، تنفذ كالسهم ، يقولها احد اشخاصه بعد دراستها وتحليل وقعها ، فهي سخرية فلسفية ، وتهكم خلاق .

سخرية شكسبير اقرب الى سخرية اناطول فرانس وديكنس والمعري ، اما سخرية بلزاك فأقرب الى دوديه والجاحظ وابي العيناء . شكسبير فولتير ذو قلب وبلزاك نواسي وعى الحياة ، وطلق الخمرة .

يشذ بلزاك عن قاعدته المادية ، ومبدأه احياناً ، فنرى العالم « كلايس » يضحي بكل شيء ، في سبيل عاطفة نبيلة ، هي انتصار العلم في شخصه ، واكتشاف « المطلق » ، ولكن آلامه ، وحسراته ، ومضايقات اسرته ، ومنظر زوجته الصامتة الكئيبة ، ونظرات ابنته الطاهرة الضحية ، كل هذا ينتزع من نفس « كلايس » الشعور بجمال تضحيته لانها لم تعد ذاتية مجردة ، وعظمتها زالت باشتراك « الغير » فيها . فيموت شقياً فاشلاً .

ونحن نألف اشخاص بلزاك وشكسبير ، ونحبهم ونتبناهم ، لاننا ننافق كما ينافقون ، ونحيا كما يحيون ، ونجاهد كما يجاهدون ، ونحب ، ونشقى ونيأس ونقع في المآزق ونتخلص منها ، مثلهم ، بنفس الجروح والاسلاب والذكريات . نحن نألف هؤلاء الاشخاص لاننا نتصرف مثلهم ، فاذا أحببنا ، أشهدنا السماء والنجوم والاشجار على يأسنا وحبنا وعواطفنا ، وسبب الخيانة كامن في نفوسنا ، والنهاية تعدها قلوبنا . اننا نجد في اصطخاب هؤلاء الاشخاص وتلجلجهم في مهاوي الشهوات والعواطف صوراً لحياتنا وبعثاً لاعماق ضمائرنا ونفوسنا .. اننا نعطف على مجرمي وضعفاء وضحايا شكسبير لاننا مجرمون وضعفاء وضحايا احياناً ، وبالاختصار نحب في ابطال شكسبير وبلزاك الانسانية المعذبة ، فينا اولاً ، وفي شهدائها وابطالها وسفاحيها وضحاياها ثانياً واخيراً .

فبكثير من العطف والشوق والانتباه ، نراقب بطل بلزاك منتصراً في السوق ، او رجلاً من رجال الارادة والعمل جاهداً في اسواق باريس ومجتمعها لينال الشهرة والثروة والوزارة ، وبكثير من الارتعاش والمحبة ، نلاحظ في مسرحيات الشاعر الانكليزي ، ذلك الرجل المكتمل ، فارساً كان او اميراً او عاشقاً ، ينتظر هلعاً مريداً ، على خشبة المسرح ، انفجار العاصفة ، ليقيس قوته بقوتها ، اننا نتحسس قوانا ايضاً ، والمأساة تحمل الينا العبرة لانها تدلنا على مكامن القوة في مصارعة الاهوال والمقادير والعواطف ، ولان الانسان غالباً ما يصرع ، وسط عواطفه وآلامه وكبريائه ومجونه .

انذر الشاعر الانكليزي بأدب ما فوق الطبيعة Surréaliste انذاراً خفي معناه على فولتير فضاق بساحرات شكسبير واشباحه في هاملت ومكبث ، ولكن هذه اللمحات الوجيزة المحمومة الخيالية ، مهدت الطريق لوليم بلايك وبودلير وادجار بو .. اما بلزاك فكتب « لويس لامبير » مرهصاً « بكافكا » وماترلنك الشاعر . وستلعب هذه القصة الغريبة تعبيراً ومعنى ، دوراً كبيراً في توجيه المخيلات الشاعرة المريدة في المستقبل .

ان اكثر كتاب المسرح ، بعد شكسبير ، عالة عليه . لا يرون جمالا غير جمال مسرحه . وتلاميذه ، كما يعلم القراء ، هم هيجو وروستان وفيني وموسيه وشوقي ، وشوقي اضعف تلامذته على الاطلاق ، وقد افاد « سعيد عقل » من التلمذة على راسين وغوته اكثر مما افاد شوقي من شكسبير . وليسمح لي القارىء بشيء من الاستطراد فاقول ، مخلصاً لضميري ، ان « بنت يفتاح » تثبت ، عند المقارنة ، لاية مسرحية سوفوكلية او راسينية او إبسنية .

اما تلامذة بلزاك ، فديماس الصغير ، وموباسان . وزولا . ولا نورد الا اسماء المشهورين الخالدين .

لم تكن لشكسبير وبلزاك افكار اجتماعية اخلاقية او جمالية ذاتية يدافعان عنها ويعيشان ويموتان في سبيلها ، ولكنهما جاهدا في جهاد اشخاصهما ، وعاشا قلباً وروحاً وجسداً ، لذلك الخلق الكبير الكامل ، وسجلا اسميهما في سفر الخلود . وهما فيلسوفان ماديان واقعيان صورا الوجود كما هو ، ولكنهما قدما لنا شيئاً لا تقدمه الفلسفة : اسطورة العواطف ، وشاعرية الحياة الاجتماعية .

محمد عيتاني

لبنان

الأديب
العدد رقم 3
1 مارس 1955

بين عبد الوهاب البياتي وت. س. اليوت

بقلم الدكتور احسان عباس
المحاضر في الادب العربي بكلية الخرطوم الجامعية

قبل ان يفارق البياتي* التصويريين يتم اللقاء بينه وبين اليوت ، لان هذا الشاعر متأثر بالتصويريين الى حد ما في شعره ، فالبياتي واليوت يلتقيان ايضا في ذلك التسجيل « الفوتوغرافي » لاجزاء الصورة وخاصة الجانب غير المضيء منها ، اعني انهما يضعان قاعدة جديدة للانتقاء ويتعلقان بما يسمى التوافه او الاشياء التي يستعلي عليها الناس أو يهملونها عامدين ، ومن هذه الاشياء الصغيرة يؤلفان المنظر العام . مثال ذلك قول اليوت :

المساء الشتائي يحل
مع رائحة شرائح اللحم في الدروب
الساعة السادسة
بقايا محترقة الاطراف من ايام عبقة بالدخان
ثم تلف دفقة من المطر العاصف
نفايات الاوراق الذابلة القذرة عند قدميك
وجرائد من الزوايا الخالية
وتدق دفقات المطر
على مظال الشبابيك المكسرة والمداخن
وعند زاوية الشارع
حصان عربة وحيد ينفث بخار نفسه
ويدق الارض بحافره
ثم اصوات القناديل

وهي هذه الطريقة التي رأيناها عند التصويريين وبها ترتفع الصور العادية الى مرتبة الشعر وتنتحل قوته وسيرورته . وهذه الطريقة هي التي تجعل من بودلير شاعرا فذا في نظر اليوت ، اذ يقول اليوت في نقده لصاحب ازهار الشر « ليس باستعماله صور الحياة العادية ولا باستعماله صورا من حياة المدينة القذرة خلق بودلير منفذا وتعبيرا يحتذيه غيره من الناس وانما برفع تلك الصور الى المرتبة الاولى من الصدق ناقلا لها كما هي جاعلا اياها تمثل اكثر مما هي في الحقيقة » .

والى حد ما حاول البياتي ان يحقق شيئا من هذا الذي حققه بودلير وخصوصا في صور العبث والجهد الضائع التي استمدها من تجربة الحياة اليومية . غير ان البياتي يفترق عن بودلير في حقيقة اجتماعية هامة . فهو ليس شاعر المدينة وانما هو في صوره ابن القرية يرى نقائصها ويحس بآلام اهلها « الطيبين الحالمين » . حقا ان البياتي يتحدث عن المدينة وهي كمدينة بودلير واليوت « وحش ضرير » او هوة للموت تبتلع من فيها وتحيل الفرد الى قزم ؛ ولكن البياتي يستعير هذه الصورة من الخارج لانه يعيش في صور القرية .

وليس القارىء في حاجة الى ان يتعب نفسه ليجد كيف سيطرت الروح القروية على ديوان « اباريق مهشمة » في التشبيه والشخصيات والمناظر والاحداث . ومراجعة سريعة للتشبيهات تدلنا الى اي حد استغل الشاعر الجو القروي واستمد قوة الرمز من حيوانات القرية وحشراتها : كالذباب والكلاب والذئاب والثعالب والقطط والحلزون والعناكب ... الخ ... هذا الى صور الطيور والنباتات ، وان كانت الصور الحيوانية اقواها لان قدرة الحيوانات على

* فصل من كتاب (عبد الوهاب البياتي – دراسة تحليلية) الذي سيطبع قريبا .

هناك وستبقى ثم من بعدنا .

في هذه المرحلة من التذوق يكون القارىء مستعدا للتمييز بين مراقي العظمة في الشعر ، اما قبل ذلك ، فلا يرجى منه الا ان يكون قادرا على التفريق بين الزائف والاصيل ؛ وهي تجربة لا بد للمتذوق من ممارستها اول الامر . اننا لا نصنف الشعراء الذين نصحبهم زمن الحداثة، تبعا لاي نسق صحيح تستوجبه منزلاتهم الادبية ؛ ولكننا نصنفهم وفقا للمصادفات الخاصة التي جمعتنا بهم . وليس ثمة ما يمنع ذلك ؛ اذ اني اشك فيما اذا كان من المستطاع شرح الفروق بين طبقات الشعراء لتلاميذ المدارس الثانوية او حتى للطلبة الجامعيين ؛ واشك فيما اذا كان من الرشاد القيام بتلك المحاولة : ذلك لانهم ، في تلك المرحلة ، لم يختبروا الحياة بعد الى حد يجعل لتلك الشروح معنى كبيرا في نفوسهم . ان ادراك السبب الذي من اجله يحتل كل من « شكسبير » و « دانتي » تلك المنزلة الرفيعة ، هو وعي ادبي لا يتكامل الا باطراد تقدمنا في موكب الحياة . والمحاولة الواعية للتمسك بشعر لا يكون على السجية ممتعا ، وبعض الشعر لن يكون كذلك ابدا ، يجب ان تعتبر في الواقع محاولة مجدية ، جديدة بان تعوض بعض الجهد المبذول ؛ ولكنها مما لا يمكن ان يوحى الناشئون بمعاناته ، من غير تعريضهم لخطر بالغ، هو اماتة حساسياتهم الشعرية، وحملهم على الخلط بين الذوق الزائف ، والتذوق الادبي الاصيل .

منح خوري
الجامعة الاميركية ببيروت

الرمز اكبر واوضح من النبات . فالتينة الحمقاء ربما لم تكن الا تينة حمقاء ، اما الكلاب وعواؤها فيوحيان بمعاني كثيرة .

وربما كانت هذه الطريقة هي التي مكنت لغة الحديث العادي من الدخول في نطاق النغمة الشعرية ، ففي هذه الظاهرة يلتقي البياتي واليوت لقاء طويلا . ثم ينشقان معا عن التصويريين في الايحاء والرمز وجعل حركة الصورة ، ممثلة للحركة والخلجات النفسية وان كان البياتي في هذه الناحية — وهذا فرق يكاد يكون ضروريا — اقل اغرابا من اليوت لانه اقل غوصا على دخائل النفس واقل احتفالا باصطراع التيارات الخفية في الاعماق ، وابعد عن استكناه الدوافع الدينية ، واقل تأثرا بمدرسة الرمزيين الفرنسيين . فالتداعي عند البياتي لا يحمل دائما حقائق نفسية وغالبا يجيء عدا لمظاهر الصورة الخارجية فاذا ذكر باريس مثلا ورد الى ذاكرته : ضريح ميرابو وروبسبير والثلج والعتمات والمتسولون وسعال طفلة مريضة والبواخر وهذا العد لا يدل الا على تحويم النفس حول الصور الخارجية واذا صور القرية تذكر « النير والمحراث والحقل والسنديانة » وكل هذه الامور تدركها العين ولا قيمة لها في الصورة الا من حيث ارتباط ايحاءاتها بالمنظر العام .

ولا شك ان صلة البياتي باليوت من اقوى الصلات ، سواء اتلقى اثره مباشرة أم بطريق ملتوية . ولا يزال المنهج العام في قصيدة اليوت يؤثر في بناء قصيدة البياتي وخاصة في ارتكاز القصيدة على نوع من التلفيق الذي تزخر به الاساطير والاقتباسات من الرواسب المحفوظة في هيكل القصيدة حتى تصبح لبنات منسجمة مع البناء العام . فالاقتباس جزء اساسي من الشكل هنا وليس هو عدوانا على املاك الآخرين ومحصولات قرائحهم .

وسبب هذا ان هذه الطريقة الشعرية تعتمد على التداعي ، والتداعي يسوق محمولات تشبه ان تكون ضرورية تمتد من عناوين الصحف في مثل « المارد الجبار في اعماق آسيا يستفيق » الى محفوظات ايام الطلب مثل « ما حك جلدك مثل ظفرك » — « ابدا على اشكالها تقع الطيور » — لن يصلح العطار ما قد افسد الدهر (الغشوم) الى الف ليلة في تلك النهايات التقليدية التي تختتم بها القصة « وادركها الصباح فسكتت عن الكلام المباح » [سكتت وادركها الصباح] الى شللي في اغنية « الريح الغربية » ولكن وضع مكانها « ريح الشمال » .

كوريقة صفراء يا ريح الشمال

عبر البحيرات العميقة والبساتين احمليني والتلال

الى المتنبي في حكمته « لا يسلم الشرف الرفيع من الاذى » الى الحكمة الانجيلية في « دع الموتى يدفنون موتاهم » الى انصاف ابيات وجمل مترجمة الى غير ذلك من مقتبسات . والحكم على هذه الطريقة بالعجز لا يصح .

ولكن يحق لنا قبل ذلك ان نتساءل : هل هذه الاقتباسات جاءت مقتسرة او وقعت في مواقعها الطبيعية ؛ ان اليوت في طريقته يقتبس من الانجيل وشعر دانتي وفرلين وغيرهم . والطريقة النفسية المتشبثة بالواقع تبرر الاقتباس بل تجعله جزءا من منهجها لانه من طبيعة الحديث العادي ومن متممات التداعي في الخواطر والافكار . والتجربة بمعناها العام لا تنحصر في المسموع والمرئي من الاشياء بل ان الذخيرة المختزنة عن طريق القراءة لا بد ان تكون جزءا منها وعن هذا النوع من المزج في التجربة يدافع اليوت بقوله : حين يكون فكر الشاعر مجهزا للعمل فانه يزاوج بين الانواع المتفاوتة من التجربة . اما تجربة الانسان العادي فانها فوضوية مضطربة مجزاة فقد يحب هذا الانسان او يقرأ سبنوزا ولا علاقة لاحدى هاتين التجربتين بالاخرى او بضجة الآلة الكاتبة او برائحة الطعام اما في فكر الشاعر فهذه التجارب تشكل دائما كليات جديدة .

ويلتوي البياتي بعد ذلك في منعطف غير الذي سار فيه اليوت . وفي هذا المنعطف يحمل البياتي طريقته على التعبير عن التقدمية والفجر الجديد المرتقب ويتحدث بعاطفة يفتقدها اليوت عن البؤس والعبودية ويطير بقلبه نحو كل خفقة تحررية في غابات افريقيا وفي قلب آسيا الذي يستفيق فيه المارد الجبار .

ان قصة العلاقة بينه وبين اليوت لم تنته بعد ، وسنعود اليها في غير هذا المكان . ولكن يكفي هنا ان اشير الى ان شخصية البياتي في هذا الاتجاه التحرري بدات تظهر استقلالها في فلسفتها وفي تعبيرها عن هذه الفلسفة وسر هذا التحول مباينة البياتي لاليوت في محور الايمان الديني وهو المحور الذي يرتكز عليه اليوت في شعره . اما البياتي فانه يهمل هذا المحور كثيرا ، وشخصياته تبصق في وجه السماء ولا تلجأ اليها الا في ساعات من الضعف الشديد المتهاوي . وليس لدى شخصيات البياتي شعور بالخطيئة او صراع نفسي بسببها الا اذا كانت الخطيئة موجهة من الفرد نحو المجتمع عندئذ تحس شخصياته بالندم ولكنها لا تتوجه به الى « السماء القاسية » التي تحجر في مآقيها الدخان » بل الى المجتمع او الانسانية لتنال منها المغفرة . فالخطيئة في نظر البياتي ليست شيئا دينيا وانما هي نقص اجتماعي ، واخطر الخطايا « بيع الضمير » ولعل هذا الشعور هو الذي مهد للبياتي طريق الانفصال عن اليوت وان لم تمح علاقته به وبفلسفته تماما .

ولم يحس البياتي وهو يحاول الانفصال عن صاحبه بانه يستغل طريقته القديمة ليعبر بها عن موضوع جديد وان هذا التطور كان يفرض عليه ان يسال نفسه ، هل هذه الطريقة تلائم ذلك الموضوع ؟ ودون ان نحاول الاجابة على هذا السؤال نرى ان نحدد طريقة البياتي — ففي هذا التحديد نفسه يكمن الجواب المنشود .

السودان — الخرطوم **احسان عباس**

الكويت
الثقافة العالمية
العدد رقم 98
1 يناير 2000



تاريخ اليوتوبيا العالمية من المدينة الفاضلة إلى المجتمع الكوني

تأليف : أرمان ماتلار
عرض : جون كلود ريانو بوربالان
ترجمة : محمد العربي لهبوب

لقد كانت فكرة أن العالم أضحى مجتمعا واحدا شديدة الحضور منذ أواخر الثمانينيات، ومن ثم فهي ليست بفكرة جديدة. وعند أرمان ماتلار، توجد صلة يمكن ملاحظتها كليا بين التصورات ذات الطابع الكوني التي تتابعت منذ خمسة قرون. ويؤكد أن «فكرة «الأسرة البشرية الكبرى» انبعثت من صميم القرون المسيحية». ويعتبر أن الانبعاث الراهن يوافق مذهبا تدبيريا ولا سيما تخيلا إعلانيا نظمهما «قساوسة العبادة التقنية الكونية» لهذا الظرف «مع وعدهم بقيادة رعية الأتباع نحو الإلدورادو الرقمي لديمقراطية أثينية جديدة». ويسعى المؤلف إلى إعادة إقحام خطاب الإعلاناتيين والشيوخ الروحيين الحاليين ضمن صنف اليوتوبيات ذات النزعة العالمية «تراث قديم لمتخيل طائفة/ جماعة سكان الأرض الذي واكب توسع الرأسمالية الغربية منذ القرن السادس عشر».

والجولة في تاريخ اليوتوبيات والمشاريع السياسية ليست موجهة فقط لتوضيح الأطر البلاغية والرمزية التي انبثقت من جديد في الوقت الحاضر. فاستنادا إلى منظور تاريخي، يؤسس الكاتب رفضه لمفهوم «طبعنة» قوى السوق، وهي إيديولوجيا مصاحبة لتطور الرأسمالية العالمية. إن مرتكز الكتاب هو مشروع مزدوج ذو بعد علمي وكشف سياسي.

إن ابتكار أمريكا من طرف البحارة والمثقفين في مطلع القرن السادس عشر، علاوة على اكتشافها من طرف كريستوف كولومبس، هو ما يشكل القطيعة الكبرى. فتاريخ اليوتوبيا العالمية يبتدىء حقا مع

العنوان الأصلي للمقال:
Histoire De L'Utopie Planétaire ونشر في مجلة Sciences Humaines عدد 95 يونيو 1999.

الرحلات الكبرى لعصر النهضة. لقد غدا العالم الجديد في المتخيل الأوروبي اعتباراً من القرن السابع عشر إلى القرن التاسع عشر، مكان اليوتوابيات الجماعية. وانطلاقاً من محكيات أمريكو فيسبوشي* التي صاغت «بين الحلم والحقيقة أول حدث كوني للتاريخ» ستنتشر أدبيات نعرف منها بعض النصوص المهمة. فكتاب اليوتوبيا Utopia'l الذي صدر سنة 1516 لتوماس مور، هو بمثابة «مصفوفة لكل أصناف المحكيات الشهيرة المتناولة لإصلاح المجتمعات البشرية التي تواجه اللامساواة والظلم الاجتماعي...». وتطور النوع ذو النزعة اليوتوبية في علاقة بتقدم الاكتشاف الأوروبي للعالم وكذلك أيضا في إحالة إلى تصور لاهوتي - فلسفي منحدر من العمق الأغريقي المسيحي. ويستعمل مونتين على سبيل المثال في مؤلفه محاولات Essais الذي يعود إلى سنة 1580 إحالات قديمة بقدر ما يستعمل إحالات معاصرة للدعوة إلى ما نسميه اليوم بنسبية الثقافات. إن هدف المشاريع أو التأملات الأنسية لذلك العصر هو بعث المثل الأعلى للجماعة المسيحية في الوقت الذي كنا نشهد فيه انبثاق الدول.

ومنذ القرن التاسع عشر ظهر القانون، كتيار فكري كبير وجديد حول الجماعة البشرية: «تدريجيا وبطرائق مشوشة في الغالب، تخلص القانون الدولي العام من غلافه اللاهوتي واعتمد تصور مجتمع شامل، غير مسيحي، ولكن بشري بكل بساطة». لقد انبثقت هذه السيرورة من خلال ضبط الملاحة وإقامة حريات التبادل التجارية وبالقدر ذاته من خلال قانون للدول ذات السيادة. وخلافا للتيار اليوتوبي، اعتبارا من توماس مور إلى القرن العشرين، الذي سعى إلى تصور المجتمع المثالي، وطدت عملية الضبط الدولي واقع التوسع الأوروبي: «أعطى رهان استغلال موارد المستعمرات لمسألة استقلال البحار بعدها العالمي». إن إرساء القانون الدولي، الذي مهد له كروسيس والذي رسخته معاهدات ويستفاليا** في مطلع القرن الثامن عشر، اعتمد على تأكيد القواعد المشتركة الملزمة للجميع في الحرب. ويستنتج من الأمثلة المتعددة المقدمة في المؤلف أن الفكر الأوروبي بخصوص العالم توزع على ثلاثة أقطاب: اليوتوبيا بتحولاتها التقنية أو الاشتراكية، التفكير بالحرية الاقتصادية ثم مفهوم القانون الدولي للدول القومية. وإذا كان القطبان الأول والثاني قد تم تناولهما بالتفصيل على امتداد الكتاب، فإنه قلما تبرز مسألة القانون الدولي. وعند أ. ماتلار، فإن تاريخ الفكر الغربي بخصوص الكونية نتج قبل كل شيء عن مواجهة إيديولوجية بين تبريرات الرأسمالية والأشكال المتعددة لليوتوبيا الجماعية. ومع ذلك فقد تناول مسألة الحرب بين الدول مفصلا الأفكار المتعلقة بإمكانية إقامة سلام شامل، وهي

---

* أمريكو فيسبوشي: ملاح إيطالي (1454-1512) مكتشف ساحل البرازيل. أقام بإشبيلية وساهم في تنظيم الرحلات الثانية والثالثة التي قام بها كريستوف كولومبس.

** معاهدات ويستفاليا: معاهدات صلح وقعتها بوستفاليا (إحدى مقاطعات بروسيا) سنة 1648 واضعة حدا لحرب الثلاثين سنة.

الأفكار التي انتشرت خلال القرن الثامن عشر وخصوصا في عهد الثورة الفرنسية. وفي نهاية القرن الثامن عشر، انبثقت صيغتان من المتخيل الكوسموبوليتي. «إحداهما، مؤسسة على اللاإقليمية التجارية، تجسدت في «الجمهورية المركنتيلية الشاملة» التي نادى بها أنصار الاقتصاد الكلاسيكي». ضمن هذا التصور، «ينبغي للسوق، نظراً لقدرته على اختراق الحدود القومية، التغلب على عهود سحيقة من المجتمعات العسكرية. فآلية الضبط الذاتي التجاري بإمكانها تأمين الوئام بين المواطنين الذين ترقوا إلى مستهلكين أسياد». وبنبرة مختلفة ولكن مكملة في الغالب، «فكر أنصار ثورة 1789 في توحيد العالم عن طريق إشاعة قيم كونية انطلاقا من الأمة المؤهلة لإخراج الإنسانية جمعاء من مرحلة ما قبل التاريخ». هما تلك المصفوفتان المثاليتان الكبيرتان لفضاء بلا حدود واللتان لم تكفا منذ أواخر القرن الثامن عشر إلى اليوم عن التقارب أو التباعد. ويتفحص أ. ماتلار الرؤية الليبرالية الاقتصادية عبر أعمال آدام سميث وأتباعه اللاحقين، وركز طويلا على التفكير ذي الطابع الكوني عند الثوريين، من مثل كوندورسي، الذين يعتبرون أنه من الضروري تحرير مجموع الجنس البشري وإقامة تعليم رسمي كفيل وحده بتكوين مواطنين راشدين. ويعرض المؤلف بدقة، عن طريق صورة أخاذة للثوري الشمولي أناكارسيس كلوتس، الوجود المقترن، داخل الثورة الفرنسية، لطموح أممي أنسي ونقيضه المتجلي في النهج القومي الصارم ممثلا في روبسبيير الذي سرعان ما رأى في الثوريين الأجانب خصوما ينبغي التغلب عليهم. وبعد مرور قرن من ذلك، سيعمل تعارض مماثل على تقسيم أحزاب الديمقراطية الاشتراكية وأحزاب الشيوعية، المدافعين عن أممية قوية والمدافعين عن تجسيد قومي للاشتراكية. ويقدم أ. ماتلار بإسهاب السجالات التي دارت بين البلاشفة والاشتراكيين الألمان، ثم بين الستالينيين والتروتسكيين* خلال العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن.

ويتوقف الكتاب مليا عند القرن التاسع عشر. فخلال الفترة الممتدة من اختراع السكة الحديد إلى الحرب العالمية الأولى ذهبت المتخيلات الاجتماعية والسياسية للكونية إلى أبعد حد. لقد بلغ النوع اليوتوبي، الذي آل إلى أدب استباق (جيل فيرن، ألدو هوكسلي، إلخ...) شهرة مجهولة آنذاك بفضل الصحافة واسعة الانتشار. لقد انتصرت الليبرالية السياسية والتجارية في علاقتها بالهيمنة الأنكلوسكسونية. وعمل التيار الاشتراكي والشيوعي على نشر رؤية أممية مقابل صراعات داخلية بين الفوضويين** والماركسيين. إن نهاية القرن التاسع عشر هي

---

* تروتسكيون: نسبة إلى ليون تروتسكي (1877-1940) القائل بـ«الثورة الدائمة» التي ترى أن الاشتراكية لا ينبغي إلا أن تكون أممية وأن الثورة يستلزم تصديرها إلى جميع الدول، بخلاف الأطروحة الستالينية القائلة بإنشاء الاشتراكية في دولة واحدة.

** الفوضويون: أنصار الفوضوية، وهي مذهب سياسي رافض لكل نظام دولة يفرض نفسه على الفرد من فوق. ارتبط بأسماء برودون (صاحب فلسفة البؤس 1846) وباكونين وشتبرنر الذين هاجمهم ماركس وإنجلز في كتاباتهما خصوصاً في الإيديولوجيا الألمانية 1845-1846 وبؤس الفلسفة 1847.

أيضا حقبة انبثاق عصب من أجل السلام وجمعيات إنسانوية. وأعلنت الحرب العالمية الأولى انهيار الأممية البروليتارية في حين ظهر مثل أعلى جديد لعصبة الأمم بفضل الرئيس الأمريكي وودرو ويلسون.

تميز القرن العشرون بسمة النزعة المثالية التي اشتهر بها ويلسون والتي سعت إلى تشجيع التعاون الدولي عن طريق نشر الديمقراطية ورفض الإمبريالية.

وتشهد عصبة الأمم في بداية الأمر ثم نظام المؤسسات لهيئة الأمم المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية بقوة أفكار التعاون الدولي. ومع ذلك، ليس هذا الجانب، الأساسي جدا، المتعلق بتمثلات المجتمع الكوني ومقاومة الحرب، هو ما يفضل أ ماتلار. ويقدم المؤلف بشكل موجز، ولكن دقيق، التصادم الإيديولوجي للحرب الباردة باعتباره تعارض تصورين للمجتمع الكوني. ولكنه يتوقف مليا عند تطور ما بعد الحداثة لعقدي الستينيات والسبعينيات. فمباشرة بعد الحرب، راهن جيمس بيرنهام على انبثاق فئات اجتماعية جديدة. بعد ذلك بقليل، أعلن علماء اجتماع، من مثل دانييل بيل أو ريمون آرون، نهاية الإيديولوجيات. ويحدد المؤلف في هذه الحقبة نهاية اليوتوبيات الاشتراكية وبداية هيمنة اليوتوبيات المقاولاتية. وشهد عقدا السبعينيات والثمانينيات تفجر التساؤل حول المجتمع الكوني وعبر القومية من خلال قضايا بيئوية وتعميم الاتصالات أو العولمة المالية.

ويصف المؤلف التطورات الجارية ويذكر أن خلف إيديولوجيا الشفافية والمساواة التي يروجها دعاة العولمة مازالت التفاوتات قائمة. ويندرج هذا الاستدلال ضمن تراث تحليلي منحدر من الماركسية والذي يرى في الإيديولوجيات تمثلات زائفة معدة لحجب واقع التفاوتات الاجتماعية.

وتؤكد الخاتمة النقدية للكتاب، ضدا على الفرضية الإعلانية والإيديولوجية لانصهار اتصالي وثقافي عالمي، على فكرة «الممازجة»* créolisation الثقافية المعرفة من قبل الكاتب الكاريبي إدوارد كليسان. وفعلا سيكون من باب الوجاهة التخلص من رؤية «عولمية» لتأويل ظواهر الانصهار والتقسيم التي تجري سواء على المستوى الثقافي أو على المستويين الاقتصادي والسياسي. ويعيد المؤلف إقحام اللحظة الراهنة في عمقها التاريخي، وهو ما يتيح رؤية انبثاقات أو امتدادات شبكات ومجموعات عابرة للقوميات وكذلك عمليات لإعادة إقحام الهويات المحلية، الممازجات المتعددة في قلب المجتمعات المعاصرة. فالمدن العملاقة من وجهة النظر هذه تنطوي على رمزية، ما دامت توحد في الوقت ذاته شبكات اقتصادية أو أخرى للاتصالات الكونية، تتأسس على ثقافة التدبير والتي ترمز إليها العمارات الزجاجية الكبرى لمراكز الأعمال، بممازجات من شتى الألوان في قلب المدن downtowns الأمريكية أو في ضواحي المدن الأوروبية على سبيل المثال. هناك تولد اليوم بالتحديد لغات وثقافات جديدة.

* ممازجة: مصطلح نقترحه مقابلا لمصطلح crédisation المشتق من créole الذي يشير من جهة إلى لغة مزيج من الفرنسية والأسبانية والبرتغالية بلغات المستعمرات الأوروبية القديمة (جزر الأنتيل، لويزيانا..) ومن جهة أخرى إلى رجل أبيض مولود في هذه المستعمرات.

* بقلم: د. جورج ميبيه *

تأملات في السيرة الأدبيّة :

حياة المؤلف وأعماله

■ ترجمة : عصام مفلح ■

(*) ولد بباريس عام ١٩٢٠ . ومنذ عام ١٩٤٧ عمل أستاذاً للأدب الفرنسي بجامعة ميل حيث أصبح بعد ذلك عميداً ورئيساً للكليّة . وهو مؤلف للعديد من الكتب المنشورة ، وأهمها كتاباته حول الأدب الفرنسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر . وآخر أعماله كتاب :

«Les d' Antoine Galland ou le Chef - d'ocuvre invisible »

الذي صدر عام ١٩٩٤ .

كان السائد في الدراسات الأدبيـة ، منـذ زمـن مضـى ، رفـض ماكـانوا يسمّونه بازدراء «منهاج السيرة » . ولـم يكـن ثمّـة مفـرّ مـن ذلـك . علـى أنـه لايوجد أسلوب أبديّ ، فعاجلاً أو آجلاً تتغيّر الأحوال . هذا الأسلوب لـم يكـن لـه منافس : فبتأثيره ، كان الشعار في تعليم الأدب هو : «الإنسان ، وعمله » ؛ ويتعلّم التلاميذ أن «لافونتيـن» كـان مرشـداً بـادارة الأنهـار والغابـات ، ومدرّبـا للصيد والقنص قبل أن يكتب «الحكايات» Les Fables . التي كانوا يحفظونـها عن ظهر القلب ؛ أو أن «بومارشيه» كان صانع سـاعات ، وموسـيقيّاً ، ومخـبراً ، ورجـل أعمـال ، قبـل أن يخلـق شـخصية «فيغـارو» التـي تعـرض عليهـم فتنـال اعجـابهم . وجـاء ردّ الفعل ، ووضـع عصرنـا المشـاكس حـدّاً لهـذه السـيادة المطلقة . فقد انقضى أكثر من ربع قرن منذ أن طرحت قضيّـة هذه الممارسـة ،

والافتراضات التي انبنت عليها وهذا باسم المفاهيم والنظريّات المختلفة ، وأحياناً المتعارضة في خصوص طبيعة العمل الأدبي التي تشترك مع ذلك في عقيدة واحدة ؛ بأن هذا العمل مستقلّ بالنسبة للانسان الذي يبتدعه ، وكذا اللغة التي أطلقت بسبب ذلك على ماتفق على تسميته «الوهم المرجعي » .

ورغم صلابة الهجوم طويل الأمد ، وأسلوبه اللاذع ، ورغم براعة المهاجمين ، بصورة لاتقبل الجدل ، وتتسم بالعنف في بعض الأحيان ، فإنه يبدو مع ذلك أن النهج المسمّى «نهج السيرة» - إن كان ثمّة نهج ، وان كان هو بالفعل نهجاً -- لم يعد أسلوباً سيئاً ، بل يمكن القول بأنه يزداد جودة شيئاً فشيئاً . والنصوص الأدبية المسماة «الكلاسيكات الصغيرة» Petits Classiques توضّح أكثر من قبل بوفرة من الصور التي تشرح حياة المؤلف ، وتعرض تتابعاً زمنياً لتلك الحياة ، والأحداث الكبرى المعاصرة لها . وتكشف قوائم الناشرين عن أن الشعار المذكور سابقاً لم يفقد شيئاً من مكانته ؛ فقد ظهرت مجموعة جديدة في مطبوعات «ف . بر» F . Birr باسم «حياة المؤلف ، وأعماله » . إن السير (جمع سيرة) الأدبية الكبرى التي أعقبت على مدار السنين الأخيرة المجموعة الفاخرة لسيرة اندريه موروا - وكان ثلاثة أرباعها أيضاً سيراً للكتاب ، لم تزل تحظى بنجاح عظيم في المكتبات . ونذكر ، دون الرجوع إلى ماقبل عام ١٩٨٤ ، بعض العناوين التي ظهرت بين أحسن مبيعات الكتب : «فيكتور هوغو» لآلان ديكو ؛ و «تشيخوف » لهنري توريا ؛ و «تورجنيف» للمؤلف نفسه ؛ و «سارتر » لآني كوهين سولال ؛ و « جوزيف كيسيل» لايف كوريير ؛ و «كوليت العاشقة » لجنفييف دورمان . وبالنسبة لعام ١٩٨٥ ، كان من بين قرابة مائتي سيرة مفهرسة خمسون سيرة لكتاب . من الواضح إذن أن هذا النوع قد دخل في عصر ذهبي جديد ، وأن فضول الجماهير لمعرفة السيرة الأدبية قد أعقب بنجاح عظيم التأكيد المتواتر بأن السيرة الأدبية لايمكن بأيّ حال أن تكون عوناً للنقد ، ولن يتأتى لها بأي حال أن تلقي الأضواء على النتاج الأدبي .

ويقوم التفسير دون شكّ ، وبصفة جزئية على الأقل ، على حقيقة أن هذا الفضول لم يولد بالأمس ، ولا اليوم ، ولكن ثمّة دلائل تشهد بأصالته ، وهذه الدلائل قديمة كلّ القدم ، حتى ولو لم تحظ بالشهرة التي كان المأمول أن تحظى بها . ولابدّ أن أقدم المتمرسين بفنّ السيرة كانوا يفترضون في قرائهم في زمانهم فضولاً مماثلاً لفضولنا ، وإلاّ فإنهم لم يكونوا ليقدموا على بذل جهودهم لإرضائهم ، كلّ هذا الإرضاء .

حقاً ، إن أشهر كاتب في السير في العصور القديمة ، وهو بلوتارك ، قد كتب بنوع خاصّ سير رجال السياسة ، وقادة الجيوش ؛ ولكن لدينا من أعماله سيراً موازية لديموستينس ، وشيشرون ، وكان بلوتارك بنوع خاص كاتباً متأخراً في تقاليد الأدب اليوناني لأنه عاش في القرنين الأول والثاني من التاريخ الميلادي . والأمر كذلك بالنسبة لأشهر أقرانه اللاتين ، ألا وهو «سويتونيوس» Suetonius الذي لم يكن يصغره إلاّ بحوالي عشرين عاماً ، والذي عرف بالأخصّ في الوقت الحاضر بكتابة «تاريخ حياة الأثني عشر قيصراً» ، وبتفاصيل الفضائح التي أوردها عن الميول الجنسيّة الشاذة التي كانت سائدة في الأسر الرومانية الكبيرة . غير أن سويتونيوس كان أيضاً مؤلف مجموعات أخرى من السير والتراجم الأقلّ شهرة ، لا لأنها لا تصلح للاقتباس والعرض على شاشات السينما والتلفزيون ، ولكن لأن بضعة مقتطفات منها هي وحدها التي بقيت إلى الآن . ومن السير المعروفة باسم De poetis (أشعاراً)، مازالت بعض القطع محتفظة باصالتها ، من بين ثلاثين سيرة كانت تشكل في الأصل هذا المؤلف : تلك هي سير تيرانس وهوراس ، وفيرجيل . هذه النصوص ، مع أنها مبتورة ، تشكل في رأي بعض الخبراء أهمّ مصدر لمعلوماتنا عن تاريخ الأدب اللاتيني . والنوع الذي نسمّيه اليوم «السيرة الأدبية» كان فضلاً عن ذلك راسخاً في روما قبلَ أن يمارسه سويتونيوس . ورغم أن «أشعار» De poetis فارون Varron كانت ضمن الكتب العديدة لهذا المؤلف ، والتي ضاعت ، فإنا نعلم بوجودها بطريقة غير مباشرة . لقد ولد

فارون في القرن الثاني قبل الميلاد . أمّا كاتب السير ، كورنيليوس نيبوس Cornelius Nepos الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد . فقد كرّس سيره لطوائف مختلفة من مشاهير الرجال ، منهم جنرالات وملوك ، إلى جانب سير مؤرخين وشعراء . وأخيراً ، ثبت وجود سير لبعض الكتاب في أعمال مفقودة في الوقت الحاضر ، لأقدم كتّاب السير الإغريق ، ألا وهو أرستو كسينوس ، من ترنت Aristoxene de Tarente الذي اعتبره البعض - ومنهم سان جيروم Saint jerome ، الذي لم يكن يجهله - بمثابة المؤسس الحقيقي ، ليس فقط السيرة الأدبية ، ولكن أيضاً السيرة بوجه عام . كان أرستو كسينوس من تلاميذ أرسطو ، وسبقت أعماله الأدبية أعمال بلوتارك بما يقرب من خمسة قرون ، وكتب العديد من السير لرجال مشهورين ، قيل لنا أن ليس بينها سيرة لأيّ زعيم سياسي أو عسكري ، فقد كان يفضّل الكتّاب والفلاسفة ومنهم ارختياس Archytas وأفلاطون ، وفيثاغورس ، إلى جانب إكسينوفون ، وسقراط .

وعلى ذلك فإننا بعيدون كلّ البعد عن واقع الموضوع حين ننسب إلى القرن الثامن عشر ، ومدائحه الأكاديمية ، ومراثيه ، والعديد من المجموعات الأخرى المرتبطة «بتنظيم الوسط الأدبي » الأصل في «نشر صورة عامة للأديب» ، أو إن شئنا تقليد السيرة الأدبية . وبين القرن الرابع قبل الميلاد ، زمن ارستوكسينوس ، والقرن الثامن عشر ، زمن فونتنيل ، وألامبير . ورغم وجود فترات انقطاع طويلة ، وثغرات واسعة ، يتعيّن على الأقل تخصيص مكان منفرد للقرن السابع عشر . فالعادة التي كانت متبعة وقتئذ بوضع لمحات عن سير كبار الكتاب في صدر الطبعات الصادرة بعد وفاتهم ، تمتدحهم مدحاً سطحياً تافهاً في كثير من الأحيان ، هذه العادة لابدّ من التسليم بأنها ولدت أوائل الروائع الأدبية من هذا النوع : «حياة بليز باسكال » لاخته الكبرى جيلبرت ؛ أو «حياة السيد ديكارت» تأليف الأب أدريان بابيه - وهو كتاب تجاوز القواعد المقبولة ، فانتهى بأن شغل وحده جزأين حين صدر في

عام ١٦٩١ . ولاننسى فضلاً عن ذلك ، في حوالي منتصف القرن ، تلك الرائعة الصغيرة التي لم تتقرّ صلاحيتها للنشر إلاّ بعد زمن طويل ... ألا وهي: «أقاصيص تالمان دي رو » وكانت عشرون أقصوصة منها تخصّ كتّاب عصره، مثل بلزاك ، شابلان ، مالرب ، مينارج، راكان ، الأخوان سكوديري ، وفولتير . وينبغي أيضاً أن نذكر الكتابين الضخمين : «الرجال المشهورون الذين ظهروا في فرنسا في هذا القرن » الذي أصدره «شارل بيرو» في عامي ١٦٩٦ ، ١٧٠٠ ، ويحتوي على مائة بيان ، منها عشرون عن سير لكتّاب، منهم ديكارت ، وباسكال ، وكورني ، ومالرب ، وفولتير ، وموليير ، ولافونتيني ، وراسين ، وكينو . هذان الجزءان المزوّدان بوفرة من الصور يعتبران بمثّابة مرجع متألق للعصر الذي يشيدان به ، وكذا بمثابة استهلاك للعديد من المدائح الأكاديمية التي سوف تكون من العلامات المميّزة للقرن التالي.

ترى هل نعرف الكثير من الأنواع الأدبية الأُخرى التي نمت وازدهرت في اليونان منذ القرن الرابع قبل الميلاد ، ولم تزل تحظى إلى اليوم بنجاح في المكتبات كما ذكرنا من قبل ؟

إن حيوية غير عادية من هذا القبيل لايمكن أن تكون من قبيل صدفة مجرّدة . وعلى ذلك فإنّا نبحث في الصفحات التالية عن تفسير لتلك الظاهرة المدهشة . هل هناك مثلاً في طبيعة الموضوع الذي نتصدّى له ، وهو السيرة الأدبيّة ، شيء مايجعل نمو هذا النوع أمراً لامفرّ منه ؟... ألا يوجد توافق طبيعي ، وعلاقة عضوية ، بين قصّة حياة بشرية ، والاختيار المتميّز لسيرة كاتب ، ممّا يسمح بتفهّم بقاء تقاليد كتابة سير الكتّاب ، رغم عنف الهجمات الموجهة ضدّها ، ورغم التجاوزات التي أدت أحياناً إليها ؟

وبهذه المناسبة ، ودون أن نمضي إلى حدّ التسليم بالممنوعات التي أعلنها نقاد عصرنا الحاضر الأكثر ولعاً بالكمال المطلق ، فإنّا لانكون منصفين

إذا لم نعترف بوجود هذه التجاوزات . وحتى ، على سبيل المثال أديب ممتاز مثل «تين» Taine يبدو لنا أنه بالغ بعض الشيء . بين صرّح في الصفحة التي جعلها مقدّمة لكتابه المعروف «لافونتين وحكاياته » بعزمه على أن «يتحدث كعالم في الطبيعيات » ويقارن إبداع قصيدة شعرية بظاهرة كيميائية حيوية : «يمكن اعتبار الانسان حيواناً من نوع فائق ، ينتج فلسفات وقصائد شعرية ، فهو شبيه تقريباً بدودة القزّ التي تصنع شرنقتها ، والنحلة التي تصنع خليتها». وتبدو الصورة منافية للمنطق ، رغم لفظة «تقريباً» العذبة التي تقدّمها . حتى لنميل أولاً إلى التساؤل عمّا إذا كان كاتبها يتوقع أن يظنّه الناس جاداً في قوله . إن جدّية السياق التي تستبعد مع ذلك الافتراض بأنها مزحة يطلقها طالب في دار المعلمين تحدونا إلى التساؤل عن السبب في أن «تين» لم يبصر غرابة قوله هذا . الإجابة على ذلك هي بلاشك أنه لايجوز القاء مسؤولية هذا الزيغ على تقاليد السيرة الأدبية ، وانما بالأحرى على الطموح إلى بناء منهاج علمي ذي نزعة عالمية على قاعدة هذه التقاليد . هذا المنهاج أدّى إلى التجاوزات التي نعرفها ، والتي ذكرنا مثالاً لها ، لا يعطي سوى فكرة واهية عنها ، لأن «تين» لم يكن أول من عالجها . إلا أن الخوف من التجاوزات لا يكفي لتبرير الجبن ، أو الزهد . إن وجود أناس شرهين وسكارى لايستتبع لزاماً تحريم متع المائدة . وينبغي لنا ألاّ نعيب كثيراً في الاعتدال ، ويجب أن نسلّم في هذه المناسبة بأنه ليس من شيء منهجي دقيق وعقيدي صارم كمقدمة «لافونتين وحكاياته » يظهر في الواقع العملي ولا في مذهب سلف «تين» الذي يعتبر بعامة المتهم الكبير في هذه القضية ؛ مبدع ومؤلف «صور أدبية» .

آن الآوان إذن لأن نتحدث عن «سنت بيف» Sainte - Beuve ، وموضوع هذه التأملات يؤدي اليه حتماً . ففي مقالتيه «أحاديث الاثنين الجديدة عن شاتوبريان » اللتين كتبهما بعد انقضاء سنتين فقط على صدور «لافونتين وحكاياته » ، حيث نرى فيها بالإجماع أفضل عقيدة لدى الناقد ، إذ يقرّ سنت بيف صراحة بأن منهاج «تين» قريب الشبه من منهاجه ؛ ولكنه يصرّ بعد ذلك

مباشرة على الفروق . والواقع أنــه حتـى يعتـبر أن العمـل الأدبـي لاينفصـل عـن مؤلفه لدرجة أنه يطبّق على نفسه المثل القائل «هذه الفاكهة من تلك الشـجرة » (ص١٥) . ويضيف موضحاً أن مجازه النباتي يجب أن يفسّر بمرونة أكثر ممّا أبداها «تين» فـي مجـازه الحيوانـي : « لاشـكّ أننـا لانستطيع البتّة أن نعامل الانسان تماماً كما نعامل الحيوانات أو النباتات ، فالانسان العاقل أكثر تعقيداً . إنه يملك مانسميّه «الحرية» وهي الشيء الذي يفترض فـي كلّ الأحـوال قدرة حركية كبيرة على صنع المجموعات المؤتلفة الممكنة» (ص١٦ – ١٧) . وحتى إذا راح فيما بعد يحلم بأن «علماً للأرواح » ينشأ في المستقبل ، فإنه لن يلبث أن يعود بالتـالي إلـى الأرض ، ويعترف عندئـذ ، بفكـر سـليم ، وبحسـن نيّـة نحمده عليهما ، فيقول : «سوف يكـون هـذا دومـاً فنّـاً مـن الفنـون » . (ص١٧).

وعلـى الرغـم مـن أن سنت بيف لـم يكـن صـاحب العقيـدة الفـظّ ؛ ولا المتطرّف الخطر كما كان في بعض أساطيره ؛ فالحقيقة أن الرؤية المشوّهة لدى الأجيال التي أعقبته جعلـت منـه رمـزاً لمنهـاج نقدي فـاضح ، والمسؤول عن أسوأ ضروب التطرّف التي سقط فيها أتباعه . وباختصار... المعبود الذي يهدر كرامته . أو العدو . هذا التحوّل المنهاجي نتج في الواقع عن العنوان المجلجل «نقض سنت بيف » Contre Sainte - Beuve الذي اختير فـي عـام ١٩٥٤ لجمـع كتابات هامّة لمارسيل بروست بعد وفاته . فالمعروف في الواقع أن هـذا الشـعار الذي يدعو لحرب «صليبيـة» لـم يظهـر بقلـم بروست إلاّ مرتيـن ، إحداهمـا فـي رسالة شخصية له ، وإن الكتاب الـذي كـان يفكـر وقتئـذ فـي تأليفـه لـم يكـن لـه وجود بالمرة إلاّ في مخيلته ، ثم ظهر في نبذات لمشروع كتاب بقي في مرحلـة الإعداد . غير إننـا دون شكّ أكثر تعلقاً بـالصورة العسكرية التـي تقدّمهـا لنـا التقاليد عن تاريخ أدبنا المكوّن في جملتـه مـن معـارك ومبـارزات ، فـلا نفضل الأساطير على الحقائق الواقعية التي يعيبها أنها لا تعطينا أشكالاً جميلـة ، مـن ذلك أن بروست ، وسنت بيف ، جاءا متأخرين لينضمّا إلى هؤلاء الجماعة من

المبارزين العظماء : ديكارت وباسكال ؛ راسين وكورني ؛ بوسويه وفينيلون ، فولتير وروسو ؛ سارتر وكامو ؛ بارت وبيكار . هيا بنا إذن نحني هاماتنا أمام تلك الحقيقة الأخرى ، ألا وهي الأسطورة ؛ على ألاّ ننسى أن البطلين اللذين يتواجهان كانا في الواقع أكثر اعتدالاً في موقفهما من مواقف المتصارعين التي أُضفيت عليهما ، كما لم يكن كذلك المتطرفون الحقيقيون الذين جاءوا بعدهما يلوحون باسمائهم ، وكأنها بيارق . فضلاً عن ذلك ، وكما هي في كثير من الأحيان الحال في أصول التربية والتعليم ، فإن هذه النظرة المبسطة للأشياء ، وهي من ثمة مزيفة تتميّز بالسهولة واليسر . هذه النظرة تبرز المشكلة بالمبالغة في حدودها ، الأمر الذي يسهّل لنا الآن مهمة التوازن بين الاختيارين الحاضرين ، وأن نحدّد لكلٍ ماله وماعليه .

ولنبدأ إذن بالجانب الحسن لسنت بيف ، حتى ولو بمراعاة تسلسل الأحداث . ولنتناول المقالين في «أحاديث الاثنين الجديدة »المذكورين أعلاه ، فالمؤلف يشيد فيهما بمزايا منهاجه ، ويعدّد مافيه من اجراءات ومراحل متتابعة . وحتى إذا كانت «سيرة» Biograaphie لاتأتي أبداً بقلم سنت بيف ، فانها يقيناً هي المقصودة في دراسة مايستيه «شخصيات أدبية» (ص١٣) .

في رأيه أن المعلومات المجموعة بخصوص الوسط الذي عاش فيه المؤلف : مسقط رأسه ، أسرته ، تربيته ، أصدقاؤه ، تتيح الحكم السليم على أعماله :

«كلّ كتاب لمؤلف ، بعد القاء النظرة عليه ، وفحصه ، في وقته ، وفي نطاقه ، وإحاطته بكل الظروف التي شهدت مولده ، واكتسبت فيها كلّ معناه – التاريخي والأدبي – ينال درجته الحقيقية من حيث الأصالة ، والحداثة أو التقليد . ولايكون هناك أية خطورة عند الحكم عليه من اختلاق ضروب من الجمال الكاذب ، وابداء اعجاب لايستحقه ، كما يحدث حتماً حين يقتصر الفحص على أصول علم البيان » (ص٢٣) .

بعبارة أخرى ، إن المعرفة التي نحصل عليها من سيرة كاتب ماقد تتيح لنا أن نتعرّف على شخصيته تعرفاً أفضل ، ومن ثم نفهمه فهماً أحسن ، هذه المعرفة لشخصية الإنسان يمكن بدورها أن تؤدي إلى معرفة أفضل بأعماله ، وربما إلى تقدير أصح لها . وهذا الأسلوب الواقعي ، والحصيف إلى حدّ ماالبيان مزايا منهاج سنت بيف ، يترتبّ عليه أيضاً ايضاح إمكاناته . وإنّا لنكشف للفور عن الفخاخ التي قد يقع فيها أولئك الذين يطبقون هذا المنهاج دون تمييز ، والعوائق التي يرتطم بها التطبيق . وعلينا أولاً أن نكون حذرين من سوء استخدام المنهاج إذا لم يكن لدينا كلّ الثقافة ، والذكاء ، والحساسية التي يملكها صاحب المنهاج . وعلينا في الوقت نفسه أن نميّز التناقض بين معنى الظلال من الفروق التي تلطف من الحدود الفاصلة بين سنت بيف وبين اليقين الثابت القطعي الذي يتجلى أحياناً عند «تين» ، كما هو أيضاً في مذهب «الحلولية» المشتركة في الوقت الحاضر عند غالبية من ينتقصون من قدره ، هناك من جهة «تين» علم الحيوان ، أو الكيمياء الحيوية ، بل والهندسة ، ومن جهة أخرى علم اللغة ، و «السيمياء» (دلالات الألفاظ ، أو علم البيان كما يقول سنت بيف . وسواء كان الأمر يتعلق بالعلوم «الدقيقة» ، (الرياضيات) ، أو الطبيعة ، أو العلوم المسماة بالانسانية ، أو علوم الانسان، فالأمر يتعلّق دوماً بسراب .... السراب الشمولي الذي لايقهر ... مثل كلّ سراب ومثل الوهم اليوتوبي .

و إذا كان من الضروري التسليم بأن المعرفة التي نحصل عليها من بعض ظروف حياة الكتّاب لاتمدّنا بالمفاتيح الحقيقية التي تتيح لنا التوغّل في محراب أعمالهم ، فالحقيقة مع ذلك هي أنها تتيح لنا تقديراً أفضل لبعض جوانب هذه الأعمال ، حتى إذا كنّا على يقين من أن هذه الظروف وحدها ليست حاسمة . مثال ذلك ، نسبة الحزن أو الكآبة التي كثيراً ماتميّز أعمال روسو أو لاربو إلى المرض إنما تعني أننا ننسى أن المرض لم يمنع موليير أو سكارون من كتابه مسرحيات هزلية ودعابات . وإذ نتفهم هذه الحقيقة الأولية ، فإن

قائمة بسيطة تعرض بعض عينات من هذه الظروف إلى جانب أسماء بعض الكتّاب الذين تأثروا بها ، ربما تكفي لاثبات تلك الحقيقة الأولية الأُخرى ، وهي أن هناك علاقة بين هذه الظروف وبين بعض الصفحات في أعمالهم ، وهي بالتأكيد علاقة متنوعة ، كما يكشف عنها كلّ مايفصل بين الاثنين من الكتّاب اللذين يتبع أسماؤها بيان كلّ ظرف مختار . فإذا نحينا جانباً الظواهر كثيرة التواتر بحيث لايكون لها تأثير فعّال يمكن التعرف عليه (كالمرض ، وخيبة الأمل في الحبّ ، والأسفار ، والنزوات الجنسيّة ، الخ) كان لنا أن نستخدم القائمة التالية كمثال ، وهي مرتبة ترتيباً أبجدياً اعتباطياً لايخفى عامل الصدفة في اختيارها :

مهنة العسكرية : لاكلو ، فيني .

التحوّل الديني : باسكال ، كلوديل .

الإجرام : فليون ، جينيه .

متاعب ماليه : ماريفو ، بلزاك .

طفولة في الريف : رتيف ، كوليت .

دراسات طبيّة : رابليه ، سيلين .

تأهيل لاهوتي : بريفو ، رينان .

تعاطي المخدرات : بودلير ، كوكتو .

وحتى القراء الذين لايسلمون بأن العمل لايتبيّن بوضوح عن طريق معرفة العوامل التي من هذا النوع ، فانهم ربما يقرّون بأن هذه المعرفة تساعد على كشف الغموض عن الصورة التي كثيراً مايحبّ المؤلفون أن يرسموها لأشخاصهم ، وتعدّل الاعجاب الساذج بهم ، ذلك الاعجاب الذي يبعد القارئ عن المؤلف بدلاً من أن يقرّبه منه . و إذا جذبتنا قصّة حياة المشهورين فإنما يرجع ذلك مباشرة إلى شهرتهم . ومن ثم كان العنوان اللاتيني التقليدي : De

viris illustribus . إننا نقرأ سيرتهم لأنهم مشهورون ؛ ومن ثم فهم يختلفون عنا ، نحن غير المشهورين . إلاّ أن هذه القراءة كثيراً ما تحملنا إلى ماوراء هذه الاختلافات ، و إلى أن نأتلف بهؤلاء ، ونتعرّف أخيراً على أنفسنا من خلالهم ، وتنشأ أُلفةٌ – ولعلّها وهمية – تفضي إلى مودّة ؛ ونعتبر ماكتبوه بمزيد من التقدير . ونحن إذا زادت معلوماتنا ، قلّ ميلنا إلى اللوم .

هذا البحث في خصائص السيرة ، له على أقلّ تقدير ، وبوجه عام ، جاذبيّة علينا ، نحن عامة الشعب ، أقوى من جاذبية العوامل التاريخية والاجتماعية والسياسيّة والاقتصادية التي ترتكز عليها مناهج أخرى – مناهج نظيرة ، ولكنها مختلفة – خاصّة بدراسة الأدب .

وخصائص السيرة هذه ، إذ يشملها أحياناً إزدراء من جانب خصوم تدخّل عامل التاريخ في مجال الأدب ، تستند في الواقع إلى مفاهيم للعمل الأدبي مختلفة كلَ الاختلاف ، تبعاً لما إذا كان هذا العمل ينظر إليه على أنه ناتج من أسباب خارجة عن شخص الكاتب ، أو بالعكس ناتجة عن شخصيته ذاتها ؛ وهذه الشخصية يمكن دون شكّ أن ينظر إليها على أنها مشروطة ، بل ومحدودة بتلك الأسباب الخارجية . فإذا كان هذا المفهوم الأخير ، ومن ثم المعالجة النقدية المقابلة له ينال بوجه عام حظوة كبرى لدى عامّة الناس ، فذلك دون شكّ لأن العوامل المنعزلة عن المفهوم الآخر تبدو لهم غير شخصية بحيث لايكون لها أية قيمة تفسيرية حقيقية ، لأنها لاتثير اهتمام الكثير من هواة الأدب طالما لاتتدخّل شخصيّة الكاتب التي توحّد بينه وبين هذه العوامل فتجعلها ذات أثر فعّال .

ولابدّ أن الكثيرين من قرّاء «لافونتين وحكاياته» – إذ نعود إلى هذا المثال – قد اضطروا بعد أن أتمّوا قراءته ، وأغلقوا الكتاب ، إلى أن يوجهوا إلى أنفسهم هذا السؤال المحيّر : لما كانت «حكايات لافونتين » – بخلاف شرانق دود القزّ ، وخلايا النحل – ظاهرة شعرية فريدة ، فهل ينبغي أن

نستنتج من ذلك أن «تين» كان يجهل الأسباب التي تفسّر حقيقة إبداعها ، لأن الأسباب التي يحلّلها كانت معروفة لدى لافونتين وعدد من أهالي «شامباني» من جيله ؟

يبدو لنا أننا انزلقنا شيئاً فشيئاً من الحسن إلى السيئ . آن الآوان إذن لأن نتصدّى لاعتراضات بروست على منهاج سنت بيف . هذه الاعتراضات التي تتميّز بوضوحها وصلتها الوثيقة بالموضوع ، تثير أولاً دهشتنا ، وتفتننا بشدّة مثلما فعلت ذرائع سنت بيف التي ذكرناها أعلاه ، والتي اجتهدت اعتراضات بروست في أن تفندها . والواقع أن بروست عارض «منهاج » سنت بيف على أساس من مقالاته «أحاديث الاثنين الجديدة» التي ذكرت المنهاج صراحة :

«هذا المنهاج الذي يتمثل في عدم الفصل بين الانسان وعمله ، وفي اعتبار أنه لامانع عند الحكم على مؤلف كتاب - إذا لم يكن الكتاب بحثاً في "الهندسة البحتة" - أن تتم الإجابة عن أسئلة تبدو بعيدة كلّ البعد عن عمله (كيف يتصرّف ...) ، وأن يحيط نفسه بكل المعلومات الممكنة عن الكاتب ، ويقابل بين رسائله ، ويستجوب الأشخاص الذين كانوا يعرفونه ، بالتحادث معهم إن كانوا أحياء ، وقراءة ماكتبوه عنه إن كانوا من الأموات . هذا المنهاج يتجاهل مايعرفنا به تآلف عميق بعض الشيء مع أنفسنا ، ونقائصنا . هذا «الأنا» ، إذا شئنا أن نفهمه ، نستطيع الوصول إليه إن حاولنا أن نبعثه في أعماق نفوسنا (ص٢٢١ - ٢٢٢) .

إن الحجّة التي عبّر عنها بروست هنا تعبيراً رائعاً ، وهي القاعدة المعنوية الأساسية لمقالة «نقض سنت بيف» هي بالتأكيد ، وباعتراف بروست نفسه مرتبطة بخيبة أمله في الذكاء والفلسفة . كتب يقول في بداية مقدّمة لكتاب شرع في كتابته عن سنت بيف (ص٢١١) : «يقلّ إهتمامي بالذكاء يوماً بعد يوم » . وفي الصفحة التي تسبق الفقرة الطويلة المذكورة أعلاه ، كتب

بروست يهاجم «تين» ورثاءه سنت بيف ، ويصرّح عن مؤلف «الذكـاء» : « إن مفهومه العقلاني للحقيقة ، لم يجعل ثمة حقيقة إلاّ في العلـم » (ص٢٢٠) . ويواصل قائلاً : « على أنـه لايوجد فـي الفَن (علـى الأقلّ بمعناه العلمـي) موجه، أورائد . كل شيء موجود في الفرد . غير أن الفلاسفة الذيـن لـم يستطيعوا أن يجدوا في الفنّ ماهو حقيقي ، وماهو مستقلّ عن كلّ علـم ، اضطروا لأن يتصوّروا الفنّ والنقد بمثابة علوم ، السابق فيها أقلّ تقدّماً حتماً من الذي يعقبه » (المرجع السابق) . في وسعنا أن نقيس كل شـيء يفصل فكر بروست عن فكر الكثيرين من معاصريه من أصحـاب النظريـات فـي الأدب الذين شاركوه ازدراءه بمؤلف «أحاديث الاثنين» – Lundis ولكن ليس مثله ، ارتياباً في الذكاء ولا في الفلسفة بنوع خاص.

غير أن هذا ليس هو الدليل الوحيد على الاعتدال النسبي الذي ذكرناه آنفاً للقضية التي يثيرها بروست ضدّ سنت بيف . فبعد أن عاب بروست على سنت بيف ، بالعبارات التي رأيناها ، عاب عليه أنه آمن بالقيمة التفسيرية للسيرة، وبحث بنفسه عن تفسير للسطحية التي ينعيها على الفكرة التي كونها سنت بيف لنفسه عن الأدب ، وبخاصة في «استقالته من وظيفة مدير مخازن مازاران » (ص٢٢٥) . ومن المثير أن نرى بروست ينسب إلى هذا الحدث ضياع أوقات الفراغ اللازمة لتفكير أكثر عمقاً من الالتجاء المحتوم إلى الصحافة ، وهي مهنة سريعة الزوال كما يعرفها بالتجربة . والمثير أكثر من ذلك أن نقرأ هذا المشهد الخيالي الذي لايلبث فيه مؤلف «أحاديث الاثنين» أن يجتمع بزميله في المستقبل ، المشترك في تحرير صفحة الحوادث في جريدتي فيغارو ، وجولوا. «في بيته الصغير بشارع مونبارناس في صباح الاثنين من أيام الشتاء ، في الساعة التي لم يزل ضوء النهار فيها خافتاً على الستائر المقفلة ، فتح صحيفة «الدستوري» Le Constitutionnel ، وانتابه شعور في اللحظة نفسها بأن الكلمات التي اختارها جليت في كثير من حجرات باريس نبأ الأفكار المشرقة التي وجدها ، وأثارت لدى الكثيرين الاعجاب الذي يستشعره ذلك الذي شهد في

نفسه مولد فكرة أفضل من الأفكار التي قرأها لدى الآخرين ، فكرة تجلّت له بكلّ مافيها من قوّة ، وبكل تفاصيلها التي لم يلحظها أولاً ، في وضح النهار، ومع ظلال داعبها بكل حبّ وحنان» (ص٢٢٦) .

كل ذلك يشكلّ جزءاً من كتاب يفترض أنه يتغيا الهجوم على سنت بيف ؛ وهذه الصفحات ليست استثنائية . وفي مجموعة من الأفكار المختلفة بعض الشيء يبدأ بروست العرض الذي كرّسه للأخطاء في حكم سنت بيف على بلزاك، فيذكر فقرتين من كتاب حرّره بلزاك لاخته (ص٢٦٣) وهو الذي يتهكم كما رأينا على المنهاج الذي يتمثل في «مقارنة الرسائل بعضها ببعض » .

وفي هذا الخصوص ، كان الخطاب مرسلاً إلى مدام سورفييه التي أشار سنت بيف في احدى مقالتيه اللتين ذكرناهما آنفا في «أحاديث الاثنين الجديدة » إلى أنها تشبه أخيها (ص١٩) ، غير أن مايثير الدهشة أكثر من هذه الصدفة الغريبة هو رؤية بروست يستخدم هذا الخطاب باعتباره وثيقة تنتمي إلى الحياة الخاصّة بالروائي ليفسّر بعض سمات راستنياك Rastignac وفاندنيس Vandenesse وهما شخصيتان في رواية بلزاك . وإنّنا لنتساءل كيف نجح بروست في التوفيق بين تجربته العمليّة ونظريته ، لو أتمّ بنجاح مشروع كتابه عن سنت بيف . بل نتساءل ايضاً عمّا إذا كان لاستحالة هذا التوفيق أثرها بنوع مافي تخليه عن هذا المشروع . والواقع أنه ليس من العسير أن نقتطف في الصفحات التي وصلت إلينا وفرة من الأمثلة التي يسلك فيها بروست مثلما يسلك تلميذ مطيع للناقد الذي يرمي إلى الإطاحة به ، لدرجة أن الكثير من صفحات مؤلفه «نقض سنت بيف» تذكّر كثيراً بأسلوب الاستاذ أكثر من المعارضتين اللتين كتبهما بروست في الفترة نفسها – كما لو أن بطل المعارضة (أيّ بروست) لم يسعه أن يفلت من فخّ المعارضة غير الارادية.

الحقيقة تبدو إذن أن مؤلف «نقض سنت بيف» لم يكن أسيراً لمبادئه الشخصية بقدر ماكان مؤلف «أحاديث الاثنين الجديدة » أسيراً لمبادئه حين كتب

كلمتي «حرية » و «فن» بحروف مائلة في العرض الذي قدّمه لمنهاج أراده أن يكون علمياً . و إذا كان حقيقياً أن الأغبياء لايتركون أسلوبهم حين يستقر لهم أسلوب ، فإنّا نجد في هذا إثباتاً (لايجدي في الواقع) على أن كلاً منهما لاينتمي إلى هذه الطائفة . وثمة درس أخلاقي يهيب بنا إلاّ نرفض الذكاء بصورة منهاجية لصالح الفطرة أو البديهية ، على سبيل المثال ؛ وألاّ نرفض – من حيث المبدأ – السيرة الخارجية لصالح البحث عن سرّ «الأنا» ، علينا الاّ نرفض سوى المناهج التي تحظر هذا أو ذاك .

ولعله من المفيد أيضاً ملاحظة أن نصوص سنت بيف وبروست التي ذكرناها آنفا متأخرة نسبياً في الحالتين ، ومن ثم فهي تعبّر عن آراء ليست بالضرورة آراء مؤلفيها في فترات سابقة من حياتهما الأدبية . فمقالات «أحاديث الاثنين الجديدة » مؤرّخة في ٢١ ، ٢٢ من تموز ١٨٦٢ ، وكان سنت بيف وقتئذ يمارس النقد منذ أكثر من ثلاثين سنة . ثم إنه يوضّح بنفسه الدور الأساسي الذي لعبه بهذه الخبرة الطويلة في شرح مناهجه : «.... ولو أنه (أي المنهاج) لم يكن البتة موجوداً من قبل ، ولم ينتج أولاً في صورة نظرية ، إلاّ أنه تشكلّ عندي بالتجربة ، وبسلسلة طويلة من التطبيقات التي لم يكن لها من أثر سوى تأكيده في نظري » (ص١٣ – ١٤) . وبخصوص بروست ، يبدو أنه لم يبدأ في تنفيذ مشروعه بتأليف كتاب عن سنت بيف قبل عامي ١٩٠٨ – ١٩٠٩ ، وكان يكتب وقتئذ منذ قرابة خمس عشرة سنة ، وكان قبل ذلك بعشرة أعوام قد نّحى جانباً الكتاب الذي يسمّى في الوقت الحاضر «جان سانتي» Jean Santeuil .

غير أن هناك الكثير ممّا يمكن قوله عمّا منع بروست من أن يطعن بشدّة في سنت بيف ، كما كان يؤكد أحياناً . ذلك لأنه يشترك معه في عقيدة أساسيّة، هي قاعدة لسيرة أيّ كاتب ، وكانت تعتبر حتى فترة حديثة بمثابة حقيقة تمثل الفطرة السليمة : ذلك أن النصّ الأدبي هو العمل الذي أنتجه الكاتب .

حقاً ، يقترح بروست ، كما رأينا ، روايّة فاصلة ومختلفة لهذه العقيدة، حين ينعي على سلفه ، على سبيل المثال أنه لم ير الهّوة التي تفصل

الكاتب عن رجل المجتمع ، ولم يفهم أن ذاتية الكاتب (الأنا) لاتظهر إلاّ في كتبه (ص٢٢٥) ، بعبارة أُخرى لـم يسـتطع أن يمـيّز بيـن الذاتيـة الاجتماعيـة ، الخارجيّة بنوع ما («رجل المجتمع») وبين «الذاتية - الأنـا - الحقيقيـة » (ص ٢٢٥) التي هي «في أعماقنا » (ص٢٢٢) . وليس من شكّ في أن هذه التفرقـة ليست جوهرية . ولكن أليست هي أقلّ رسوخاً من التفرقة التـي تفصـل بروسـت وسنت بيف معاً عن المتنبئين الذين أعلنـوا مـن ذلـك الحيـن «مـوت المؤلـف» ؟ .... وحتـى إن كـان منهـاج سنت بيف ، فـي رأي بروسـت ، عـاجزاً عـن أن يستثير هذه «الأنا» الثانية ، وهي الوحيدة التي لها أهمية في الأدب ، لأن هـذا المنهاج لايملك أيـة سيطرة عليهـا ، فـإن ذلـك لايسـتتبع أن « الأنـا الحقيقيـة» مقضي عليها بالإفلات نهائياً من الناقد الذي يسعى جاهداً للعثور عليها بوسـائل أُخرى . فالواقع أن عكس ذلـك هـو الصحيـح ؛ فالنـاقد - كمـا يقـول بروسـت - لايستطيع الكفّ عن مواصلة البحث ، بل إن هذا هو واجبه :

«هذه الأنا ، إذا حاولنا أن نفهمها ، نستطيع فهماً بأن نعيد خلقها فـي أعماق نفوسنا ، وليس ثمّة شيء يعفينا من بذل هذا الجهد من صميم قلوبنـا . هذه الحقيقة يجب علينا أن نشكلّها بأكملها ...» (ص٢٢٢) .

وعلى ذلك فإن بروست ، في هذه السطور التـي لـم تكتمـل ، لايرفـض سيرة الكاتب باعتبارها ممارسة لاطائل وراءهـا ، ولكنـه فـي الواقـع يعيّن لهـا وظيفـة جديـدة ، أعلـى (أو أدنـى) مـن الوظيفـة التـي جعلهـا لهـا سـنت بيـف وأتباعه، ولكنها أيضاً وظيفة أدقّ ، وأهم ، وكذا أصعب .

إنها وظيفة أصعب ، ولكنها مستحيلة ، بشرط العدول عن منهاج سـنت بيف وأن يستبدل به منهاج آخر يناسب الوظيفة الجديدة . فعلى أيّ اساس يتأتى لنا أن نأمل في النجاح في «إعادة خلقها في نفوسنا» ، هـذه «الأنـا الحقيقيـة » الخاصّة بالكاتب ، إن لم يكن إعتباراً من دلالات نجدها ، لافي سيرته الطريفة، ولكن في مؤلفاته ، وهي الصدى الوحيد الموجود لهذه الأنا الخفيّة ؟ هذا هو

مايؤكده بروست في الفقرة المذكورة أعلاه : « ذاتية الكاتب لاتتجلى إلاّ في كتبه (ص٢٢٥) . إنها منهج ، ليس فقط غريباً عن مشروع سنت بيف ، ولكنها في رأيه منذ البداية متعذرة التنفيذ . فهو في الواقع أول من أقرّ بأن منهاجه عديم الأثر على كتّاب العصور القديمة لعدم وجود وسائل كافية للملاحظة . فرجوعنا إلى الشخص ، وكتابه في أيدينا ، مستحيل في معظم الأحوال في ما يختصّ بالقدامى الحقيقيين ؛ أولئك الذين لانملك منهم سوى نصف تماثيل محطمة » (ص١٥ - ١٦) .

هنا تنعكس القضية التي ينبني عليها منهاج السيرة الخاص بسنت بيف ، والذي يصدر عن معرفة الإنسان حتى ينتهي إلى معرفة عمله ، معرفة أفضل ، ففي رأي " نقض سنت بيف " أنه ينبغي من الآن الانطلاق من معرفة العمل للوصول إلى معرفة المؤلف . إلاّ أن هذه المسيرة تؤكد من جهة أنها ضرورية (وليس ثمّة شيء يعفينا من بذل هذا الجهد ...») . ومن جهة أُخرى ، لم يلق التحالف (أو المزج) بين الأنسان والعمل (أو بين العمل والإنسان) تكذيباً ، ولكنه تأكد وتقوى ، والثنائي الذي يشكله يعتبر دوماً غير قابل للانفصام ؛ ووجود تقاليد السيرة الأدبية الطويلة العهد قائم على هذه المصادرة . وطالما كان الاعتقاد «بموت المؤلف» يلقى بعض المتشككين ، فإن هناك من يواصل الكتابة في سير الكتّاب .

كذلك يستّمر الناس في قراءة هذه السير ، حتى ولو لم تكن البواعث المؤثّرة في القراءة - بسبب إنعكاس العلاقة بين الانسان والعمل - هي دائماً البواعث السابقة نفسها . وقد ذكرنا أعلاه إزالة الغموض الذي يشوب شخصية المؤلف ، والتي تنتج كثيراً عن سيرته . إن «ليليا» Lelia لموروا تحدثنا عن المغامرات الغرامية لجورج صاند أكثر مّما يحدثّنا عنها كتابها «قصّة حياتي » ؛ والأمر كذلك بشأن «حلمي الأخير لك » لجان دورميسون Jean d'Ormesson بمقارنته بـ «مذكرات ماوراء القبر » لشاتوبريان . والقراء إذ يتزودون بالبحوث التاريخية التي يجريها كتاب السير ، يصيرون في وضع متميّز يتيح

لهم التسمع على أبواب التاريخ ، بل والنظر في ثقوب أقفاله . والشخصيات التي اجتهد الكتّاب في خلقها عن أنفسهم تخرج معدّلة ، ومنكمشة . لقد تكشفت أسرارها وإذا تنزل من قواعدها ، يبدو لنا قوامها أقرب إلى قوامنا . وبعكس ماكانت تصبو إليه ، فإنها لم تنجح في حمل أسرارها معها إلى القبر .

إلاّ أن الأسرار تختلف . هناك أسرار لايبوح بها رجل إلى خادمه ، أو تبوح بها سيّدة إلى وصيفتها ، وأسرار لايبوح بها ذلك أو تلك إلى كاهن الاعتراف أو طبيب الأمراض النفسية كذلك ، بالرجوع إلى مدوّنة بروست ، فإن معرفة هذه الأسرار قد تؤدي بنا إلى رجل المجتمع ، أو سيدة المجتمع ، أو الكاتب . وتتوقف الصيغة الأساسية لكل سيرة أدبيّة على الجرعة النسبية للأمور التي تكشف عنها عند أيّ من هؤلاء . فالواقع ، كما رأينا في خصوص " نقض سنت بيف » ، من النادر أن يقتصر أيّ من هذه الكشوف على واحد فقط من المجالين . ولكن ، كما رأينا تتنوّع الصيغة غالباً تبعاً لاتجاه المسيرة التي يُدعى القارئ لاتخاذها بين حياة المؤلف وعمله . إنها تفرقة هامّة ، خاصة أن القارئ الذي لايضلّ طريقة يتأثر بها سريعاً ، ويتعرّف عليها لأنه يصادفها دوماً في مطالعاته الروائية ، والأشياء أقل اختلافاً بكثير عمّا قد يتبدّى لنا في عالم الرواية حيث يمكن أن ينصبّ الاهتمام إما على سلوك الشخصيات الذي يؤدي إلى معرفتنا بهم – وهي عادة معرفة موجزة – وإما على التحوّلات الفجائية الغامضة التي تطرأ على هذه الشخصيات التي ما أن تتضح سماتها بسحر المؤلف الروائي حتى تتيح لنا فهماً أفضل لسلوكها : فهناك من جهة «الكونت دي مونت كريستو » و « تارتاران دوتارا سكون» و «أرسين لوبان»، و « زازي» ؛ ومن جهة أُخرى «فابريس دل دونجو»و «فردريك مورو» ، و «سولان» ، «لول ف . شتّاين » .

و إذا كانت هذه النخبة من الأمثلة تشير إلى أنه في زمن الرواية يمكن أن تتوافق الصيغتّان في عصر بذاته ، إلاّ أن الأمر ليس كذلك دون شك في تاريخ السيرة الأدبية . فالروائع الأدبية الأولى قامت على أساس المصادرة بأن

حياة الكاتب تفضي إلى مؤلفاته ، كما توحي بذلك العناوين التي تحملها . هذه الروائع إذ تألفت قبل السطور الأولى لسنت بيف (والخطوات الأولى لتين) بعدة سنوات ، فإنها ترقى إلى عصر عودة الملكية (فرنسا من ١٨١٤ - ١٨٣٠) الذي يبدو - بالعودة إلى الماضي - أنه العصر الملائم ، ليس فقط لهذا النمط الأدبي ، وانما أيضاً للسمة التي يفضل أن يتبدى بها . ويكفي في هذا الصدد بيان بعض التواريخ ، وبعض العناوين . والأمر في كلّ الأحوال يتعلق بمؤلفات غزيرة ، تشغل أحياناً أكثر من جزء واحد :

١٨٢١ : قصة حياة جان جاك روسو ومؤلفاته بقلم ف . دي موسيه باثي V . D . musset - Pathay .

١٨٢١ : قصة حياة جان دو لافونتين ومؤلفاته بقلم C . Walcke - nacr.

١٨٢٥ : مذكرات عن فولتير ومؤلفاته بقلم لونشان ، وفاجينير Langchamp et Wagniere .

١٨٢٥ : قصة حياة موليير ومؤلفاته بقلم جول تاشيرو Jules Taschereau .

١٨٢٩ : قصة حياة بيير كورني ومؤلفاته بقلم تاشيرو نفسه .

وعلى العكس من ذلك ، لو حكمنا تبعاً لبعض روائع عصرنا الحاضر : «فلوبير» بقلم سارتر ، و «جيد» Gide بقلم «دليي» Delay ، و «بروست» بقلم بينتر Painter ، لانتابنا شعور بأن الوضع قد انقلب ، وأن هؤلاء (المؤلفين) لم يعودوا يشبهون من سبقوهم منذ قرن ونصف إلاّ من حيث أهميتهم ، وباختصار فإنهم يفلتون بلا قصاص من الانتقادات التي وجهها بروست إلى منهاج سنت بيف .

ثم إن هذا لا يضرّ في شيء النجاح الذي تواصل إحرازه السير الأدبية ذات القالب التاريخي التقليدي الغالب ، لأن التفرقة التي رأيناها ، والتي هي

واضحة كلّ الوضوح على المستوى التجريدي لا تؤدي حتماً ، على المستوى الواقعي إلى خطّ فاصل حقيقي ، ولعلنا نقول بأسلوب آخر ان في السير الأكثر نجاحاً يتبين أن ما يسميه بروست «الهوة التي تفصل رجل المجتمع عن الكاتب» هي في الواقع هوّة لا يتعذر عبورها ، بعكس ما قد توحيه إلينا هذه الصيغة ، ومع ذلك فإن هذه العملية تستلزم بعض الجهد . فسرّ النجاح يتوقف على مطلبين : القدرة على القراءة في القلوب ، وكذا القراءة في الكتب ، وهي توليفة نادرة جداً ، على أننا قد نجدها كثيراً لدى الكتّاب الذين ليسوا نقّاداً فحسب . والسبب في ذلك هو أيضاً السبب الذي يجعل سير الكتّاب مختلفة أساساً عن سائر السير ، فهي وحدها التي تكون شخصياتها من المؤلفين ، مثل أولئك الذين يكتبونها . فالواقع أنه بخلاف «فازاري» Vasari الذي كتب «حياة المصورين والنحاتين والمعماريين» و «ستندال» الذي كتب «حياة روسيني» أو «رومان رولان» Roman Rolland الذي كتب «حياة بيتهوفن» فإن أتفه كاتب يتولى كتابة سيرة «جيرمين دو ستائيل» أو «بول فاليري» يدرك أنه يشترك معهما ، بالإضافة إلى إنتمائها إلى الجنس البشري ، في موهبتهما ، ألا وهي الكتابة . فهو يستخدم وسائلهما نفسها : كلمات وريشة ، ولو كانت الريشة قلم حبر جاف ، أو آلة كاتبة ، كاتب السير ، إن كان تابعاً أو نداً لمن اعتزم أن يكتب سيرته ، فإنه يدرك أنه ينتمي إلى طائفته . وسواء أقام معه علاقة من التوقير والافتتان ، أو من الغيرة والكراهية – ويعلم كل إنسان أن هذه المشاعر هي أشكال محرّفة من الإعجاب – وسواء كتب ، كما كتب لدى راسين «الأسطورة البراقة لجان راسين» ، أو كما كتب سارتر نقداً عنيفاً لفلوبير ، فإن الكتاب الذي يصدر بذلك يحمل سمة التكامل المهني بنوع ما ، الذي يربط «كاتب السيرة» بـ «صاحب السيرة» لو كان لنا أن نعبّر على هذا النحو .

وعلى ذلك فإن السيرة الأدبية تدين لهذه الخاصيّة ، المميّزة والمانعة ، ليس فقط بأقدميتها ، ولكن أيضاً بحيويتها المتواصلة التي تتجلّى بها . إنها نهج طبيعي لامفرّ منه يجمع بين مؤلفين برابطة عضوية تشكّل أساساً له . إن

كون الكثير من الكتّاب قد عقدوا العزم على تكريس موهبتهم وجزء من نشاطهم المهني لكتابة سيرة كتاب آخرين يمثّل ظاهرة ، ليست فقط قابلة للتفسير ، ولكنها طبيعية ومتوقعة .

فمن حياة «ايزوب» للافونتين ، إلى «حياة جان راسين» لمورياك ، ومن «حياة سينيك» لديدرو ، إلى «حياة مونتيني » لجان بريفو ؛ ومن «حياة كورني» لفونتينل ، إلى «حياة فولتير» لكوندورسيه ؛ ومن «حياة رونسار» لكلود بينيه إلى «الملهمين» لنرفال ، و إلى «لافونتين» لجيرودو ، و إلى «روسو » لفويمنهو ، و إلى «شاتوبريان » لجان دورميسون ، و إلى «فولتير» لروجيه بيريفييت ، يشهد تاريخنا في الأدب تواتر هذه الظاهرة ، ومالها من سمة طبيعية متوقعة .

في كلّ سير الكتاب التي ذكرناها هنا بلا ترتيب ، وفي سائر السير ذات الطبيعة نفسها ، والتي ترد على خاطر القارئ ، فإنه من المخاطرة ، بل ومن العسف محاولة الكشف عن النوايا الحقيقية لكتاب السير ، وإيضاح ما إذا كان الشخص المقصود «رجل المجتمع » أو «الكتاب» .

السبب في ذلك هو أن هذا النمط من التفرقة يرد تلقائياً إلى فكر القارئ أو الناقد ، وهو فكر تحليلي بطبيعته أكثر مما يرد إلى فكر المؤلف . ولاشكّ في الحقيقة أنه لامفرّ لكاتب ، حين يطرق الحياة الخاصّة لكاتب آخر ، ولو كان ذلك عن طريق الظروف التي عدّدها سنت بيف (الأسرة ، التعليم ، الصداقة ، الخ) . من أن يركّز انتباهه في لحظة ما على السرّ الذي حدا بالآخر لأن يصير كاتباً مثله هو ؛ وسوف يجتذب فضوله ، إن عاجلاً أو آجلاً ، الظواهر الغامضة ، ظواهر الموهبة الأدبية والابداع ، وتستحث عنايته كلها ، سواء أعجب بما أنتجته هذه الظواهر ، كما في حالة «جينيه» لسارتر ، أو رفضها كما في كتابه «بودلير» .

والسبب الأخير ، وهو الأقلّ ظهوراً للتوّ واللحظة ، وبلاشكّ الأقدر على تعليل النجاح المتواصل الذي تحظى به سير الكتّاب لدى أولئك الذين يكتبونها ،

والذين يقرأونها ، يرجع إلى غموض الموهبة والابداع الأدبي . فالقارئ يفتتن بهذا الغموض كما يفتتن بكلّ ماهو غامض ، ويبدو له بصورة فطرية أن ذلك الذي تتاح له أحسن فرصة ، سواء ليخترق هذا الغموض ، أو على الأقلّ يستشعره ، وربما يجليه هو الكاتب الذي مرّ بنفسه بتجربته . ولما كان القارئ فضلاً عن ذلك لايهتمّ بالسيرة التي تحكي له إلاّ لأنها سيرة مؤلف الكتب التي قرأها وأحبها ، فإن ذلك يستتبع أن كلّ مايتيح له أن يزيد فهمه للكيفية التي نشأت بها هذه الكتب يجتذبه وينال رضاه . و إذا كنا ذكرنا أعلاه أن سيرة مصوّر ، أو مؤلف موسيقى – وبالأحرى «جنرال» أو امبراطوره – لاتستند إلى المعطيات نفسها التي تستند إليها سيرة كاتب ، ولاتكتب بالأسلوب نفسه . وثمّة مقارنة ، لكنها تافهة بعض الشيء ، تظهر إلى أيّ مدى تختلف سيرة كاتب مافي نظر القارئ عن سيرة أي شخص معروف بدرجة كافية لأن يهتّم الجمهور بقصّة حياته . و إذا رجعنا في ذلك إلى المجلات المتخصّصة في إنشاء التفاصيل الطريفة والجديدة لحياة عظماء العالم ، بدا لنا أن أولئك الذين يفترض أن أسلوب معيشتهم له أهمية كبرى لدى الجمهور ، وهم أفراد الأسرة المالكة ، ونجوم الشاشة ، والأبطال الرياضيون ، وكبار المجرمين والفنانين، وربما أقطاب السياسة والأعمال . وتجتهد أعمدة هذه المجلات في كثير من الأحيان أن تفاجئ هؤلاء «الغيلان المقدّسة» في حياتهم الخاصة ، وهم يسلكون سلوك الناس العاديين . وتؤكد الصور الفوتوغرافية المصاحبة للنصّ هذا الإنطباع : فثّمة أميرة ملكية تتثاءب ، وسفير يجول بكلبه لنزهته ، وممثلة في حوض استحمام ، وأكاديمي في مطبخه . وهكذا فإن هذه المجلات تشاطر السير الأدبية في خصيصة مشتركة ؛ ذلك أنها تتملّق الغرائز الأقلّ قبولاً لدى قرائها الذين يميلون بعض الشيء إلى التلصّص ، والمزهوين قليلاً ، ويحبّون مباغتة العظماء في أوضاع غير ملائمة تهبط بهم إلى مستوى عادي . وانكماش ضعيفي الشخصيّة ، كما ذكرنا من قبل ، كثيراً مايكون إحدى نتائج سير الكتّاب . غير إن هذا – بعكس حالة المجلات التي ذكرناها آنفاً – ليس هو

مايجذب القارئ أولاً ، حتى وإن كان ميّالاً لأن يتلذذ بقراءة السيرة . إن مايؤكد مقدّماً إهتمامه بالشخصية التي يقرأ سيرتها هو كتب هذه الشخصيّة التي صنعت شهرتها . وبسبب وجود هذه الكتب ، يفتح القارئ الكتاب الآخر الذي يحدثه ، لاعن هذه الكتب ، ولكن عمّن ألفها . وحتى إذا كانت غالبية سير الكتّاب التي تغرق السوق في الوقت الحاضر لاتدعي أنها مفسرة بالمعنى الذي يقصده منهاج سنت بيف ، بل وأكثر من ذلك منهاج «تين» وأتباعه الذين يستخدمون صيغة «تاريخ حياة (فلان) .... وأعماله» فإن العلاقة المحسوسة بين حياة الكاتب وعمله لم تزل عاملاً باتاً في موقف الجمهور من هذه الأعمال ، ومن ثم في استمرار نجاحها عنده . إن شغف الجمهور بالسير بوجه عام يعزوه الناشرون المبتهجون إلى ميله للقراءة التاريخية . إلاّ أن ذلك ، وللأسباب التي رأيناها للتوّ ، لأنه مغرم أيضاً بالأدب ، ومن ثم يولي سير الكتّاب بنوع خاص الشعور نفسه . ولابدّ أن من يكره الأدب لايستمتع بقراءة السير .

وعلى ذلك فإن النزاع بين أنصار المنهاج الذي يقال أنه منهاج السير في الدراسات الأدبية ، وبين خصومه ، هو نزاع كاذب . وأبطال هذا النزاع الذي كان بمثابة نقطة بداية لهذه التأملات يقوم دون شك على أساس من سوء فهم يماثل سوء الفهم الذي أدّى في المجال السياسي إلى الغاء «عبادة الفرد» المشهورة . وتفسير التجاوزات التي أدّى إليها هذا المنهاج ، وتلك العبادة ، الحظر الذي أعلن ضدّهما . وقد انتهى التطرف الذي صاحب هذا الحظر في الحالتين إلى رفع هذا الحظر . غير ان هذا الرفع لم يعقبه في كلا المجالين الرجوع إلى الماضي . والسير الأدبيّة في وقتنا الحاضر لم تعد شبيهة بالسير الأدبية التي كانت شائعة في عهد شارل العاشر ، ولوي فيليب ، كما أن الروايات الحديثة لاتشبه روايات بلزاك أو جورج صاند . فضلاً عن ذلك ، وحتى إذا لم تحمل الطابع «الروائي» . وبعبارة أخرى حين لاتحمل السير الأدبية عنواناً من نوع «الحياة الرومانسية (أو الحافلة بالمغامرات) » وحين لاتنتمي إلى مجموعة تحمل مثلاً اسم «سيرة الشخصيات العظيمة» ، وحين تقدّم في

شكل قصص مصوّرة ، فإنها تستند في هذه الأحوال إلى حلم شبيه بالحلم الذي تغذيه الرواية : الالتجاء إلى خدعة غير ملائمة ، ألا وهي الكلمة المكتوبة من أجل إعادة خلق التجربة المعاشة ، أو الايهام بذلك . إنها طموح نبيل ، ومفرط ، لايقاوم ، ولايتحقق في آن واحد ، ولكنه ليس من قبيل العبث أو التفاهة أو السخف . كاتب السيرة والروائي ، بخلاف سيسيفوس (سيزيف) Sisyphus الذي يرقى دائماً منحدر الجبل وهو يدحرج صخرة ، لايكفّان عن البحث عن طرق جديدة للوصول إلى هدف يعرفان أو يخنمان أنه بعيد عن متناولهما . السيرة الأدبية والرواية ، وهما نوعان مرنان قابلان للتكيف لايتوقفان عن القول حسب التغيّر في الأذواق والتطوّر في الثقافات . البقاء هو أيضاً تغيّر ، والتغيّر هو أيضاً بقاء .

ولم تكتب «حياة المركيز دي ساد» لجيلبرت ليلي ، ولا «شباب اندريه جيد» لجان دلبيه على نموذج «قصة فنيلون» لكردينال دو بوسيه ، مثلهما في جزئين كبيرين ، ولا على نموذج «حياة السيد موليير » بقلم جريمارست ، أو «ذكريات» لأكسينوفون .

إن المؤلفين الذين يمثلون اليوم بتألق شديد تقاليد «سير الكتّاب» الطويلة العهد هم أولئك الذين يختلفون في ذلك عن أسلافهم ، لالحاجة جوفاء للظهور والتميّز ، ولا لاهتمام ساذج بحداثة مزعومة ، ولكن لأن ضرورة مواءمة أعمالهم بثقافتهم وثقافة قرائهم قد فرضت عليهم بمثابة شرط طبيعي . وعلى ذلك فهم لايكفون عن تجديد النهج ، واجتذاب جمهور جديد ، وضمان بقائه . وعلى ذلك فالسير الأدبية ليست مهددة بالفناء بانعدام الحيوية ، وبالاختناق، أو لعدم وجود مؤلفين أو قراء ، مثلها في ذلك مثل الرواية ، رغم المراثي التي تعلن من وقت لآخر عن مآتمها المسبقة .

■■

فاطمة المحسن

تجربة سعد الحميدين الشعرية

توفر الاعمال الشعرية لسعد الحميدين الصادرة عن دار المدى، فرصة الاطلاع على تجربة لأحد رواد مرحلة التحول الجذري في الشعرية السعودية. فهذا البلد الذي مازال شعراء القرون الوسطى وسدنة الكلام فيه يملكون سلطة باترة وسطوة أبوية، برزت فيه مجموعة من المغامرين في ميدان الشعر الحر خلال ستينات القرن المنصرم، وتطورت قدراتهم بعد عقد رغم ما واجهوه من عوائق. غير ان اللافت في هذه التجربة تمكّن صنّاعها من التوصل الى مستوى من الاداء لايقل عن مستوى شعراء البلدان العربية الاخرى الذين حظوا باهتمام النقد، في حين لم يدرج شعر هؤلاء ضمن الدراسات التصنيفية لشعر الستينات العربي.

سعد الحميدين الذي بدأ النشر في الصحافة مع مجموعة من أقرانه، هو أول من أصدر ديوانا في هذا النوع من الشعر داخل السعودية العام ١٩٧٦. والمعاين اليوم لهذه التجربة لايجدها على مبعدة من تجارب التمرد الستينية في العالم العربي، غير ان الأهم فيها يشير الى نوع من التحدي الذي يتسم بخصوصية محلية، تناوش الاعراف الادبية والقيم المتوارثة في أكثر البلدان العربية صرامة مع الجديد.

نشاط الحميدين لم يقتصر على الشعر الصادم المتحدي للأعراف، بل كان من الفاعلين في الصحافة الأدبية وكان مبادرا الى انشاء الملاحق التي تهتم بالكتابة الجديدة، كما يذكر الغذامي في تقديم مجموعته الشعرية. ولعل فاعليته الادبية، طغت على سمعته الشعرية أو نافستها، وهي مسألة ترتبط بتوجه الادباء الذين أخذوا الشعر على محمل الرسالة

التي ينبغي ان تخترق حُجب العزلة وسلطة الافكار الموروثة.

بقي الادب السعودي والشعر على وجه الخصوص خلال ستينات وسبعينات القرن العشرين، يعاني من عزلة عربية على رغم حذو صنّاعه تجارب التجديد والحداثة في العالم العربي في وقت مبكر. ونشر بعضهم في الصحافة العربية، غير انهم لم ينافسوا الشعراء العرب في الدوريات التي صدرت ببيروت، كما ان الفكرة الراسخة عن ثقافة المملكة التي تتميز بطابعها الديني، ساعدت على ترسيخ هذه العزلة.

الكثير من القراء العرب في تلك الفترة لم تكن لديهم معرفة بالثقافة داخل السعودية، وطغت على ذهنهم صورة تؤكد طابعها المحافظ وانكفاءها على الماضي وشيوع القصيدة الشعبية التي تعززت مكانتها في الجزيرة العربية عموما، لعوامل مختلفة، منها طبيعة الثقافة الصحراوية، وهي ثقافة شفاهية كما يقول الناقد سعد البازعي في كتابه "ثقافة الصحراء"، وايا كانت طبيعة الخلاف حول هوية الثقافة في الجزيرة العربية، سواء كانت صحراوية أو لاتضمر الا جزءا من ثقافة الصحراء، فان الطابع الشفاهي من بين مميزاتها الاساسية. وفي الظن ان هناك عاملا آخر مكّن الشعر الشعبي من الانتشار، وهو قدرته على التعبير عن هوية محلية مرنة متحركة بين الناس، بدل الهوية المتجهمة للقريض العربي الذي ارتبط بالدين وتقاليده وغاياته، على هذا أصبح الشعر الشعبي تقليدا محليا بل مناطقيا، بمعنى إختلاف لغته من منطقة عن أخرى، ما ساعد على مكوثه في حدود جغرافية مقننة.

تلك العوامل التي أدت الى عزلة الادب السعودي وصولا الى التسعينيات من القرن المنصرم، وقف مقابلها تجاهل عربي لهذا الأدب بسبب غيابه عن النشر في الصحافة الفاعلة. ومع ان هناك من نشر خارج بلده وبينهم محمد الفهد العيسى الذي صدرت له مطولة بهذا اللون في ١٩٦١ طبعت في دار العلم للملايين، غير ان اكثر الذين ساهموا فيه

وبينهم عبد الرحمن المنصور وناصر بو حميد انصرفوا الى ميادين اخرى في الكتابة. الأدب السعودي لم يعرف عدا الاسماء البارزة في الخارج الذين وجدوا فسحة من الحرية خارج مكانهم الاول مثل عبدالله القصيمي وعبد الرحمن منيف.

في السنوات الاخيرة، بعد ان إشتد ساعد التجديد في هذا الادب وكثر كتاب الرواية والباحثين في ميادين النقد والفكر السياسي، بقيت حصة الشعراء الأقل في التداول عربيا. كما إرتبطت هذه العزلة بأسطورة الادب النفطي، فكانت الدراسات عن بعض المبرزين تدرج في باب التملق وبعضها حقا يتسم بهذا الجانب، ومن هنا بدت مغامرة الكتابة عن سعد الحميدين تحمل بعض اوجه هذا التوجس الذي ذهبت ضحيته الكثير من التجارب المهمة. في حين حظي شعراء في الخليج أقل منهم باهتمام بالغ.

ظهر سعد الحميدين مستكملا نشاط مجموعة من الشعراء، بينهم أحمد الصالح الذي أصدر ديوانه الاول بعد سنة من صدور ديوان الحميدين، ثم برز بعدهم عدد من الشعراء، في مقدمتهم علي الدميني الذي كتب الرواية، وكل من عرف كتاباته يشعر بالصداقة والالفة مع قصائده التي تضج بحزن رومانسي شفيف. ثم فوزية أبو خالد التي كتبت قصيدة النثر ووجدت حدودها الأرحب خارج السعودية، وبعدها تقدم جيل من النساء اللواتي كتبن على هذا المنوال.

في تتبع بدايات النصوص التي خرجت عن تقاليد كتابة القريض، توفر مجموعة سعد الحميدين الشعرية فرصة لمن اراد قراءة مرحلة التحول في المشهد الشعري السعودي، لا لجهة تبدل اغراضه، بل في طرق الاعراب عن هذا التجديد، وهي طرق محفوفة بالمخاطر، في جو يعبق الى اليوم برائحة التحريم والتجريم.

سعد الحميدين تحصّن باللغة التي تفلت عبر الغموض والإبهام من المحاسبة، مثلما حاول ان يجد فيها مادة للمناكدة وتحدي الصعاب، فهو

يتلاعب في منطق القول وطريقة الاعراب حتى يكاد تحديه يكسر الكثير من القواعد البلاغية والنحوية المألوفة. في بعض شعره يعمد الى الأخذ بالجملة المضطربة التي تخلط الازمنة والضمائر وتخرجها عن سياق المعنى، ولطالما أشتكى نقاده من هذا الغموض. بيد ان شعره كله لايؤخذ بهذه الجريرة، فلا يصعب على القاريء ان يفهم تلك السخرية المريرة التي يجابه بها التحديات التي تظهر في شعره، وتحدد نوع إبلاغه.

الشعر هنا يتولى وظائف مزدوجة، فهو يتحرك في فضاء محفوف بالمخاطر. فالثقافة الدينية التي تشكل هوية المجتمع السعودي، هي ثقافة لغة من حيث هي ثوابت تأويلية لاتقبل الدحض. ولعل مهمة الشغل داخل القصيدة يكتسب قدرا من الوعي بنوع التاثير على الديمومة المتماسكة لهذا الحقل، لذا بمقدورنا الامساك بأبرز خصيصة لقصيدة الحميدين، وهي إنطواء لغتها على سخرية خفية، فخطابها لايتلبس الرفض والثورة، بل هو يتضمن سخرية تظهر بين سطور القصيدة، وفي ثنايا اللغة المتوترة والاستعارات الصادمة، والبحث عن القبح والعورات كي يستعين بها في هجائه المضمر. وفي الافادة من الاغاني والامثال والحكم والبحور الشعبية، يحاول الحميدين اللعب داخل الموروث الشعبي للإخلال بحدود الفصل بين الجد والهزل.

في العام ١٩٦٩ يكتب قصيدة عنوانها "جوقة الزار": ويستخدم فيها الاغنية الشعبية في اطلالات سريعة على صور تنبثق وتنطفيء لمجموعة من السمّار الذين يدورون حول أنفسهم، والسمّار تورية لكائنات تعيش في عالم مغلق:

((يَميدُ.. يَميد.. في حمى انتعاشاته
تعثّر في خطاه وأرسل الصيحة:
"الا يطول ماجيت سار في حراويك
عجل وأخاف القمر يظهر عليه"

ودار ودار حتى شلت الحركة..

تداعى مثل بيت شيدت أركانه من رمل.))

وتضمين الاغنية التي تعني البقاء أو المكوث في الظلام، هي من بين محاولات الشاعر تعزيز الطابع المحلي لقصيدته، أو شفاهيتها حسب تعبير البازعي الذي يرى بأن الثقافة الشفاهية بقيت سائدة الى ما بعد السبعينيات في الجزيرة العربية. غير ان القصيدة، من جهة أخرى، ترتب قولها كي تتوجه الى مخاطب يصلها به موروث وذاكرة، يتعين تجاوزهما أو نقضهما. هذا النص الذي كتب في وقت مبكر من تجربة الحميدين، يرسم صورة المغني في ترادف بين صوته وحركته الجسدية، وهو هنا شديد الانتباه الى بناء مشهده الدرامي المتكون من واصف وجوقات أو رواحل تمر أمام ناظرية بما يشبه الحلم المتقطع: ((تلكأ موكب السمّار فأمتدت يد الصمت.. / وبين تنهد خائر/ واهات الهوى العاثر/ تمنطق ثغر حاديهم))

الصورة تمعن في السخرية من أهم مفردات الثقافة الصحراوية، فالحادي أو الحدو، هو عنوان غناء الصحراء، ودرجة الانحراف تتكون في قلب وظيفة المعنى، فبدل ان تؤدي كلمات مثل التنهدات والهوى الى خلق أجواء المصاحبة الرومانسية، يظهر استكمال المعنى وكأنه يتعمد حرف القاعدة، فعندما يلصق بالحادي مفردة دالة "تمنطق" وبالتنهد "الخائر"والهوى "العاثر" يكون قد عبث باسترسال المعنى أو حرّفه.

التمرد الذي يتلبس منطقا ساخرا هو من الاساليب التي دأب عليها الشعر الحديث، ولكن هناك ما يدفع الى الاعتقاد بأن مواضيع الشعر ذاتها عند شاعر مثل الحميدين، تكتسب منحى يختلف عما نسميه الهم الوجودي عند شعراء التجديد العرب. انه على صلة بمشكلات يومية، فمواضيع الحب واليأس على سبيل المثال، تصبح وسيلة من وسائل الإفصاح عن هوية ثقافية تضع الحد بين عالمين، عالم القرون الوسطى

وعالم حديث يبدو الوعي به ومعايشته محض عذاب يومي.

في العام ١٩٧٦ يكتب الشاعر نصا عنوانه "القول المقطوع وحكاية الأمس" وهو مرثية حب لايلجأ فيها الى أي لبس في الكلام، ولكن مرارة اليأس تتغلب على قول الحب، لأن الحب يبدو مدخلا للاعراب عن تباعد يفصل عالم المرأة عن الرجل، وهو يحيل مادته الى ماهو ابعد من شكوى الافتراق بين المحبين، فهو يتمعن في الوجود المزيف للعلاقات ذاتها:

((أتقول انستي .. سلاما ياخروج الأمس من رحم الاسابيع
التي كانت محملة بآهات الحزانى الواهمين.. على دروب
الحب جوقات تُصفِّق تارةً..
أو تستريح.))

الحركة في الجملة طقوسية، مثلما هي حال القصيدة التي تعتمد درجة عالية من الغنائية والرومانسية المحملة بموسيقى التراتيل، وهذه هي استعاضة الشعر الحر عن القافية المكثفة. كما ان قائلها أو صوت المتكلم فيها يتوجه الى امرأة تزيل كل ريبة في قولها عن الحب "قطعت جهيزة كل قول"، غير ان المقولة الاساسية تعتمد عنصرا مهما في مفارقة التضاد بين قول المرأة وكلام الرجل، فهي هنا تحيلها الى حاضنة تقف خلف المشهد الذي يطل منه الحبيبان:

((لهفي عليك، جئتك حاملا زادي على كتفي فهل،
ستزغردين في عرسي.. أراك خانسةً سوى رمشين من
عينيك رفا ذاهلين..))

المتغير في النص هو ماحاول القائل ان يحذفه من هاجس وجود الاخرين:

((آت اليك، وقبل ان تمتد نحوك مثل جذع يابس .. كفٌ
محدبة الاصابع تخدش الوجه الطري، تحيله نتفا من الامشاج.))

قول الحب هنا هو التحدي، كما ان طريقة الاعراب عنه تشتبك مع حالة

من الضعف يستشعرها عند المرأة التي تستطيع بقولها الاقحام في الرد، ولكنها صامتة لاتملك الرد. وهذه الثيمة ليست جديدة في اللغة الرومانسية، ولكن المهارة في الاعراب عنها تذكر بتجارب مهمة في الشعر العربي الحديث، شعر مابعد السياب وسعدي يوسف، وان بدت في القصيدة بعض بنوة للأخير في مقطع من مقاطعها.

في العام ١٩٧١ يكتب الحميدين عن جدار وهمي، هو من بين الرموز التي ينوع فيها على المعاني والموسيقى معا، وفيه يملك زمام قصيدة مقتصدة شديدة الدلالة في تمردها على طقوس الحياة المؤبدة في الجزيرة العربية، ويضمن فيها نثارا من نصوص تستكمل المعنى المكثف في اشارات جد دقيقة:

((في كل يوم..
اقعي وراء السور ارقب بابه
عيناي فانوسان في كهف سحيق..
اذناي تلتقطان.. اصداء النداء
قلبي يدق.. يدق..
لكن الجدار..
يمتد قدامي كشمشون الازل..
((اقعد فديتك
حرّك المجداف
" قد.. لايسلم الشرف الرفيع")).

كل الافعال في هذه القصيدة تدور حول الزمن، فدلالة الزمن تشير اليها الحركة الجسدية للمتكلم وهو في حالة ترقب قلق ينقله من فعل الى أخر، "أذناي تلتقطان" "قلبي يدق" "أقعي وراء السور"... الخ، اي ان الصور المتلاحقة للوجود المرئي تجسد الحاضر، ولكن الصوت يعلن عجزه أمام صمت الابدية الماثل أمامه على هيئة جدار او سور عتيق، اي

ان التناظر بين الحركة والسكون، يولد طلاقة مجازية في التحرك بين المعنى القريب والبعيد، فضمير المتكلم الذي يصف النفس في انتظارها "اقعي وراء السور، أرقب بابه"، تتحول الى تركيب نصي يضبط العلاقة بين اطراف الحركة كي تشخص مستويات مزدوجة للصورة الواحدة. فعندما يقول "يمتد قدامي كشمشون الازل" يستطيع في اقتصاد الجملة ان يجمع دلالة الكلمة "شمشون" التي تضمر التهديد حين يملك امحاء الذات والاعداء معا، ثم متغير تلك الكلمة في "الازل"، اي ان الحركة والثبات لاتنحصر في الاشارة الكلية لتتابع الصورة، بل في الاشارات الجزئية الكامنة داخلها. وكذا الحال في جملة "عيناي فانوسان في كهف سحيق" انها استعارة تبدو مباشرة، ولكن فهم قرينتها البعيدة تعتمد الابقاء على قيمة التراسل في دلالة الخيبة التي تدور حولها كل الافعال.

يستخدم الشاعر كل رموز البادية في نصه هذا، الشيخ والربابة والنرجيلة والبن ودلال القهوة وإيقاع الاغاني وتسمياتها، ليصل في النهاية الى امتزاج صوت الأنا الساخرة مع كل مايرفضه:

((عيناي تخترقان أغوار الكهوف .. / وأصيخ سمعي .. / وأمتطي "بغلا" من الانغام.. / أقعده المسير / "ياليل.. يا ليلاه" / لحن من "المجرور" أنغام من "المسحوب" / يحدوها "الهجيني" الرتيب. / وأنا أعب القهوة الصفراء.. / أمتص أنفاسا من النرجيلة الكسلى.. / وأصطاد الهباب.)).

لابد ان يكون الشاعر في عشرينياته عندما كتب هذه القصيدة التي توازي في مستواها الكثير من القصائد العربية التي إشتهرت في فترته، ولكن إمتيازها يكمن في نبرة الصوت النابذة لطقوس الحياة الرتيبة، تلك التي يتغنى بها وبواسطتها شعراء بلده.

النصوص التي ترد في مجموعته الشعرية تشير الى صفاء ووضوح في شعره الاول، ومنها قصيدة عنوانها "من أبجدية الايام الآتية" ١٩٦٨

و"اطار بلا صورة" ١٩٧٠ وفيها يكتب الحميدين الشاب عن سيزيف وصخرته و"عيون ميدوزا" و"كشك المحطة" في إنتساب واضح الى اجواء قصائد الشعر الحر التي شاعت وتم تداولها، غير انه يستطيع الاحتفاظ بخصوصية قوله، عندما يختلط لديه شعر اليأس بهجاء المكان، والبيئة التي يملك معها شيفرات خاصة.

قصائد الحب السبعينية تظهر لمسات من شعر نزار قباني، وهي تستخدم هنا لقلب المفاهيم المؤبدة في ذاكرة الصحراء ((دلقت محابري .. / مزقت أوراقي.. / لان العشق في ذاتي .. / تقرفص في الكهوف براجع الذكرى.)). الشاعر منتبه الى توظيف موضوع الحب في استحالة تحققه، وهي استحالة تعود الى ذاكرة الوصف التي تحققها اللغة الجاهزة. فالمرأة في هذه القصيدة لابد ان تكون عبلة والرجل فارسها المغوار، في تهكم يطل من قصائده الاولى معبرا عن رفض لقيم القبيلة، في حين يستخدم مجايلوه رمز عنترة في الحديث عن الخيبة والانتصار في الحرب. لاتحتوي أعماله المنتقاة حماسا يؤجج ما يسمى الحس الوطني أو القومي، سوى قصيدة عن النكسة، تبدو على درجة من الضعف عنوانها "إبتعد عنها ودعني".

ان سخريته على إمتداد شغله، تنسخ كل هتاف يمكن ان يتشكل في منطويات نصه: فالعادات البالية والحياة الراكدة تصبح في مرمى سهامه، مثلما تدخل في مبهمات التشابك مع استعارات ومجازات يصعب فك شيفراتها.

قصيدته "مرجان" التي كتبها العام ١٩٩٥ تلخص تجربة الوضوح السردي لديه، بعد ان إمتدت ثلاثة عقود، وهي بموضوعها الانساني الذي يتتبع ومضات من غربة عبد حبشي، ينتقل من التهكم الى التعاطف والإدانة لمستعبدي الرجل. فهذا النموذج الذي يختزن الرعود والبروق في أعطافه، هو كائن مهجّن لايعرف له متعة عدا الرقص في العيد.

((العبد الحبشي الأسود/ يبرق في ليلة عيد مع أول مدفع / ينطق بشيرا بالعيد. / يأتي مرجان.. / مشعاب في يمناه / وعلى الخصر حزام الاظلاف / شُدَّ كقفل ابدي / يعُدّ الخطوة .. والأخرى / والجسم يروج بأنغام الطنبرة المحزومة.. / كش.. كش/ كش.. كش.. / ك.. ش/ (ياسيدي والعيد جانا / ياسيدي وأبغي الغبانا/ ياسيدي مِقْطَعْ جديد).)).

الحركة هنا علامة للفاعل الاساسي وهوية له، فمرجان الافريقي، يتحرك بين الناس معلنا عن ذاته، وصورته تتشكل على مستوى الوصف الحسي الدقيق لكائن معزول غريب عن البيئة، وهناك لبّس في رقصه الذي يبعث الفرح بين الاطفال والناس، فهو اقرب الى طقس يغيب فيه الراقص عن وعيه أو يعود الى ذاته البدائية الاولى. العروض الصامتة للجسد او لغته الايمائية يتوصل اليها القارئ، عبر التقنية التعبيرية للقصيدة، وهي تساهم في احداث الفجوة بين البطل وجمهوره. فديناميكية القصيدة تتبدى في الايقاعات الصوتية التي تضبط التحول بين فرح الجمهور المتفرج، وعذاب وغربة العبد، ويصل القائل الى الذروة عندما ينطق الرجل بأغنية الجمهور ذاته محرفا اياها في تغريبة لفظها الافريقي (ويانيدي والنيد دانا) التي يرددها الاطفال: ((يَرفضُ جبينٌ مغبّر.. / وتَسحُ خيوط ساطعة.. / من أعلى الفَودْينِ. / لحرف الذقن.. / أنهار من عُرقٍ مالح.. / تتقاطر فوق الصدر.. / وفوق البطن.. / مرجان يهزُّ.. / والطفل يهزُّ.. / والطفلة تهتف جذلانة: " جانا العيد / ياسيدي والعيد جانا ".)).

ومع ان القصيدة لاتحافظ على مستوى زخمها الاول عندما تتحول في النهاية الى مرثية للفقر وصراع الطبقات، غير ان الجزء الأكبر فيها يضيف الى رصيد الشاعر منجزا مهما.

هذه القصيدة تستكمل مجموعة قصائد ترددت بين الصعود والهبوط

في مستويات نصه، فهناك قصائد تبدو أضعف من ان يكتبها شاعر مثله، ويبدو تمسكه بموسيقى التفعيلة من بين العوائق التي لم يجد حلا لها سوى الرضوخ الى المفردات الجاهزة والمترادفات التي غادرها الشعر منذ زمن طويل كان يقول: ((غير مجدٍ.. / ان تسيري باخُطى النشء / وبازهر الاماني / نحو ما سُمّي بتصحيح المسار.) فهناك نثرية وتقريرية تبرز في هذا القول الذي أراد الشاعر ان يحشره ضمن موسيقى التفعيلة، فزاد من ورطة تصنّعه. وفي قصيدة يهديها الى محمود حسن اسماعيل يقول: ((يجمع الشتات تحت ظل سدرة الهناء / فيصبح الغناء / كالماء.. والهواء / إنساننا في عالم الدهاء / لابد من أن يحضن الغناءْ)) الخلل في البيت الشعري يبرز على نحو واضح في صوره الضعيفة وفي إصراره على ترادف الهمزة في عري ايقاعها المبسط.

بقي الحميدين شديد الاهتمام بالتجريب حتى بعد ان جاوز مراحل تجاربه الاولى بما يقارب الربع قرن، وتجارب الايقاع في القصيدة تستهويه مثلما تستهويه الصورة المحجوبة المتوارية خلف أحاجيها، وهي في الغالب تعرب عن مزاج يستبطن التوتر، ويضمر درجة عالية من الاحساس بالخذلان واليأس.

في قصيدته "رسالة من إحتضار العدم" تنتهي حدود نصه الاول ليدخل لعبة الربط بين الكلمات وايقاعاتها الخفية، فهو يقترب من قصيدة النثر السردية مستخدما المدور في استطرادات تحاول خلق متوالية تتولد فيها الافعال والصور. وقدر ما يتبعثر وضوح الصور، قدر ما يترابط إسترسالها العفوي. انها عملية يبدو التكرار الموسيقي فيها منوط بفهم لعبة التواتر في الفقرة التي تتلاحق جملها وتتشابك، وتؤدي الواحدة فيها الى الاخرى.

((الممرات التي تجري بها من كل آفات عريقات الأصول الضاريات/ الودع اللائي يشحذن الذهن كي يجتّز ما قدْ يتنامى رافع الرأس طويل/

العُنق الممطوط كالنهر المسجى في بَطانِ الغابة الصلْعاء، خَتمُها في /ظرف إبهام، غامض كالوقت خدرانٌ على رتل الوريقات، التقاويم التي أحنُى عليها في الاضابير ربيعٌ قد جرى من خلفه ألفُ خريفٍ)). يحتاج النموذج الشعري هنا الاستمرار لان الشاعر الغى مسافة الصمت بين الأسطر ليحقق إيقاعا متسارعا يشكل ما يشبه الفقرة التي تقرأ كأنها جملة واحدة لاتنتهي. ومع انه لايكرر تجربته هذه، غير انه يحاول في أنماط أخرى تقاربها من حيث تباعد طرفي الاستعارة لديه، وهي تتراوح بين الصورة السريالية والترميز القريب والبعيد.

ان الاندفاعات الاولى التي قطعها في سنوات الستينات والسبعينات، تبقى أكثر تألقا في شعره، حتى وإن حاول إستعادتها في قصائد أكثر إكتمالا. ولتجربته الاولى مكانة جد مهمة في شعره، ففيها نكتشف المغامرة التي لاتنوء بحمل الوساوس التي تأتي الى قصيدته لاحقا.

في الثمانينات يشغله النص من حيث هو تكوين معرفي، ويحاول تأمل فعل الكتابة في تحولاته، اي انه لايكتب كي يجسد عاطفة أو اندفاعة ولعبا على اللغة والافكار، بل هو يحاول تفكيك اللغة والافكار والنظر داخلها. وهو في استغراقه في هذه العملية، يستكمل جانبا من شغله الاول الذي يحاول تغيير منطق القصيدة من حيث هي موروث وإمتداد للماضي. ففي نصه "الانتباه" ١٩٨٤ تكون الكلمة هي التي يبحث عن سرها الذي يتبدى و يتخفى في مواربة:

((تجافت عن الحرف / والسطر / ثم استرابت / يلاحقها الوهم بين مسافة صفرٍ/ واخرى أقل / تزاحمها همهمات الوشاة / تجالدها خطوات الطريق / فتأتي المسيرة / نحو الاقاويل ركضا / الى / لامكان / عليها الدروب .. / تنادي / وعم تسائل في مشيها / تضاجعها الآهة النافخة / فتملي على ساريات الطريق.. / أناشيد فيها من المنّ.. / والملهيات الكثيرة.))

الخيال يزدوج في محاولة الشاعر ملاحقة الكلمة في تجسّدها الحرفي، فاللعبة اللغوية، تعاين خروجها عن النص أو تلاشيها، ولكن مسيرة ذلك الانحراف أو عجزها المؤدي الى الصمت، يتمثل عاطفيا وليس عقليا. الانفعال هنا يتم في تشكل معجم صوري للكلمة ذاتها وهي توحي بمسيرة ناقصة، لان الايحاء لايهدف الى المطابقة بين الوضوح والابهام، بل هو يتابع الوعي وهو يختفي ويتلاشى في ضبابية النقص أو تستر المعنى: ((أما أن أن يستريح الخيال..؟ / ويقطع حبل التشعب والانتشار..)) غير ان القارئ يكتشف كل ماهو محذوف وملغى من النص، حينما يدرك وظيفة الوعي أو المعرفة في خلق الكلمة أو ولادتها العسيرة وسط المخاطر.

ينبغي والحالة هذه عدم المضي بعيدا في تأويل النص، لانه حمال أوجه، ولا يمكن التعويل على صيغة قاطعة له، ولكن لعبة الظهور والاختفاء في قصيدة مثل هذه تمنح القارئ اشارات دالة.

لعل قصيدة "الحميدين "وتنتحر النقوش.. أحيانا" واحدة من أهم تجاربه في تمازج المستوى الصوتي والدلالي في تشكيلة تنطوي على درجة عالية من الوعي باهمية الايقاع في ترابطه مع المعنى. ومن المرجح ان الشاعر كتب هذا النص في الثمانينات. القصيدة تنقسم الى بنيتين ايقاعيتين تشطران كل مقطع فيها: الاول يأخذ بانماط مختلفة من التفعيلة، والثاني يعتمد المربعات أو الرباعيات الثابتة، والهزج منها على وجه التحديد، وهو ايقاع راقص يموج بالحركة:

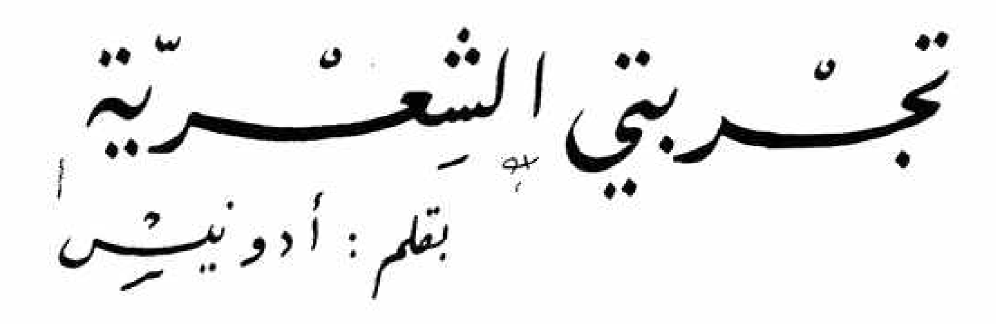
/ تهوي عمائمهم
صرعى مساوئهم
حبلى مفاصلهم
بالزيف والتدليس /
المدور الذي يقابلها أو يستكملها:

النور يخبو كلما اقتربت عيون البوم / تحجل..
ثم تحجل/
في هروب مدبر يبدي قفاها قد توشى بالنقوش،
وبالحروف الصفر، تحفظ .. ثم تلفظ.. ، ثم تقرأ .
عندها يبقى ويفغر فاه.. يرفع كفه اليمنى /
ويتبعها
الشمال إشارة للسالكين.

هذا المزج بين بنية الاستعارة وبنية النظم، هو مايستطيع الشاعر النفاذ منه الى قصيدة تحمل درجة عالية من التقنية المتطورة التي لايصبح النظم فيها مجرد حلية مذمومة، بل هو جزء من كيان المنطق المضمر لخطاب النص أو معناه الابعد والاعمق. لاشك ان الحميدين قد نجح عبر نصه هذا في المضي بتجربته خطوات نحو إستكمال مشروعه الاول، ولو كان بمقدوره إختصاره أو عدم الخضوع الى إغراء الاستطراد، لحقق نموذجا لافتا في مقارعة الرغبة في التخلص من قيود شعر التفعيلة، رغم ان ذلك الاستطراد لايعيب نصه، أو لاينقص من زخمه، فهو يعمد الى الانقطاع لا الوصل بين اجزاء قصيدته. ومع ان سياق القصيدة واحد، غير ان مقاطعها تشكل جزرا مستقلة، كل واحدة لها مقامها أو موقفها أو مناخها الخاص.

التجارب المنوعة للحميدين، وعلى إمتداد مسيرته، تؤكد تطلعه الى تمرد حذر، يشتغل في اندفاعاته على التوتر بين كوابح الشاعر التي يضعها لنفسه كمسلمات، أو كفعل إرادة له حدود مقننة، ومايتنجه الرفض أو التمرد ضد إشتراطات الأنا ذاتها. بين هذين الحدين يتحرك التجديد لديه، وتكتسب تجربته خصوصية يحتاج القارئ الى التمعن فيها كنموذج متميز لمسيرة التبدلات في شعرية بلده.

تونس
الفكر
العدد رقم 9
1 يونيو 1981



تجربتي الشعرية

بقلم : أدونيس

ان يتكلم الشاعر على تجربته فى الكتابة الشعرية هو أن يكون الذات والآخر فى آن . هو ، بتعبير أدق ، أن يتخذ من ذاته آخر ليست الا هذه الذات نفسها ، وظني ان هذا مما يؤدى ، بحسب الحالة ، اما الى تجميد الذات واما الى الحياد عنها ، باسم موضوعية تصل فى النهاية الى ان تلغيها .

لذلك آثرت أن أسلك طريقا آخر : أن أتكلم ، انطلاقا من تجربتى ذاتها ، نظرا وكتابة ، لكن على القضايا الاساسية او ما أميل الى حسبانه أساسيا ـ القضايا التى تتقاطع فيها الذات الكاتبة مع الآخر القارىء / الناقد وتشكل فى الوقت ذاته مدار الاهتمام والجدل فى المرحلة الشعرية الراهنة . خصوصا انها مرحلة خلافية بامتياز ، فالخلاف لا يتناول التفريعات وحدها ، وانما يشمل الاوليات أو الاصول ، ولا تتجلى الخلافية فى الكتابات الشعرية وحسب وانما تتجلى أيضا ، ويشكلها الاكثر حدة ، فى القراءات النقدية التى تدرس هذه الكتابات . فهناك مثلا نقد يرفض سلفا البحث فى امكان النظر الى قصيدة النثر ، شعريا ، أو يرفض أن يرى الشعرية خارج الوزن ويعنى ذلك أنه متأصل فى قديم ما وانه بسبب من ذلك ، عاجز عن النظر الى الجديد الا بذائقة تقليدية . وهو ، اذن ، لا يفهم الجدة الشعرية ، بل انه فى احيان كثيرة يطمسها ويشوهها .

وهناك ، بالمقابل ، نقد ونوع من الممارسة الكتابية لا يجهلان اللغة العربية فى خصوصيتها التعبيرية ـ الجمالية وحسب ، بل انهما يجهلان أيضا مخزونها الابداعى ، فضلا عن أنهما يرفضان شعر الوزن . وهما ، لذلك ، عاجزان عن فهم الجدة ومعناها فى اللغة الشعرية ، خصوصا ان حداثة الكتابة فى لغة ما، لا يصح فهمها وتقويمها الا فى سياق القديم الكتابى فى هذه اللغة وانطلاقا منه .

وكثيرا ما نرى بين من يصدرون عن هذين الموقفين اشخاصا يؤلفون كتبا أو يقومون بابحاث حول نصوص يعدونها شعرا تستلزم ، باديء بدء سؤالا أوليا : هل هذه النصوص هي ، حقا ، شعر ؟

هكذا ليست المعرفة وحدها هي الغائبة في هاتين الحالتين وانما هناك غائبا آخر هو الشعر . ومن هنا حرصي على أن يجيء بحثي كنوع من المشاركة في مناقشة المفهومات بغية توضيحها ، لمناقشة الاحكام التي تستند اليها أو تصدر عنها . فقبل ان نتداول في الاحكام يجب ان ننظر فـي المفهومات التي تولدت عنهـــا .

ولعل القضايا التي اشرت اليها تتمثل في ثلاث . أحب ان اصوغها في الاسئلة الثلاثة التالية : ما علاقة الشاعر بتراثه ؟ ما علاقة الشعر بالحدث ؟ مـا معنى الشعرية ؟

أولا : الابداع والتراث :

كل شاعر يشعر ويفكر ويكتب انطلاقا مما هـو . وما هو ، كـذات كاتبة ، مغاير ، بالضرورة ، لما هو غيره ، قديما ، او معاصرا . وهذا يعني ان له طريقته المختلفة المتميزة ، في استخدام اللغة . بهذه الطريقة ينتج كلامه الخاص ، المغاير من حيث انه ينطوي على أفق من الدلالة ، او يكشف عن فضاء شعري ، خاصين مغايرين . فكما ان الشاعر يكتب كلامه المتميز بين الكلام ، فمن الممكن القول ان كلامه يكتبه ، بدوره كشاعر متميز بين الشعراء .

ما تكون ، في هذا المنظور ، علاقة الشاعر بتراثه ؟

لكن ، ينبغي اولا ان نسأل ماذا تعني هنا كلمة «تراث» ؟ هل التراث الابداع ام المبدع ؟ هل هو اللغة ام المادة ؟ هل هو الذات ام الموضوع ؟ ام هل هو هذا كله وكيف ؟ انها اسئلة تدفعنا الى اخرى تفريعية لكي نحيط بالاشكالية التي تنطوي عليها مثلا ، هل التراث شاعر واحد ، محـدد ؟ وحينـذاك ، هـل تعني العلاقة بالتراث تقليد هذا الشاعر او اتباعه في نهجه الشعري ؟ ومـن هـذا الشاعر وكيف نحدده ؟

لنقل ، اذن ، ان التراث اكثر من شاعر . حسنا . لكن ، من هم ومـا معيـار تحديدهم ؟ وكيف يمكن الارتباط بهم ، وهم افراد متباينون متباعدون ، تاريخيا

وفنيا ؟ وكيف نوحدهم ، ـ نجعل منهم « هوية » واحدة وبـأي معيـار وبـأي معنى ؟

لعل كلمة «تراث» تعنى مرحلة شعرية معينة ، أو مراحل معينة ، أو تعنى نصوصا شعرية معينة . لكن ، ايضا ، كيف يكون ارتباط الشاعر به فى هذه الحالة ؟ بخصائص «جوهرية» للمرحلة أو للمراحل ، او النصوص وكيف نحدد هذه الخصائص ؟

ام لعل « التراث » روح ما ؟ لكن هنا ايضا نسأل : ما هذا «الـروح» وكيف نتعرف عليه ، وما مقاييس التعرف ؟ وهل هو ثابت ، وكيف ؟ ام هـو متغير ، وكيف ؟

ينبغى ان نطرح ، فى هذا الصدد ، اسئلة اكثر تحديدا . مثلا ، مـا الـذى « يوحد » شعريا بين الشنفرى وعروة (هما موحدان فى الصعلكة وفى المرحلة وفى الوزن والقافية) ؟ انهما ، شعريا ، عالمان مختلفان كذلك الامر فى ما يتعلق بامرىء القيس وزهير ، بطرفة وعمرو بن كلثوم ... الخ . هكذا نرى ان ما نسميه بـ «الاصل» الجاهلى «الواحد» انما هو ، شعريا ، كثيرا وليس واحدا .

واذا تجاوزنا العهد الاسلامى الاول الذى لا ارى فيه شعرا مهما ، الى العهد الاموى ، فسوف نرى انه هو الآخر كثير وليس واحدا . ما الذى يوحد بين عمر بن أبى ربيعة وجميل بثينة او قيس بن الملوح ، بين ذى الرمة والكميت ، بين شعراء الخلافة الاموية ـ الاخطل والفرزدق وجرير ، والشعراء الخوارج ، او شعراء الصعلكة ـ الهامشيين ، اللصوص ، والمنبوذين ؟

الشأن هو نفسه بالنسبة الى الشعر فى العهد العباسى . ان الافق الشعرى الذى يفتحه أبو نواس غير الافق الذى يتحرك فيه على بن الجهم او البحترى ، وشعر ابى تمام مغاير ، جوهريا ، لشعر ابى العتاهية او ابن الرومى . وابـو العلاء المعرى عالم آخر غير المتنبى .

هكذا يبدو ان التراث الشعرى العربى شأن كل تراث حى ، ليست له ابداعيا هوية واحدة ـ هوية التشابه والتآلف وانما هو متنـوع ، متمايـز الى درجـة التناقض . واذا صح الكلام على هوية او وحدة ، فى هذا المستوى ، فانها هوية المتعدد المتباين ، ووحدة المختلف ، الكثير .

غير ان « الخطاب التراثى » السائد يقوم ، فى منطلقاته وفى منظوراته على ارادة توحيد التراث ووحدته ، فى «هوية» متميزة ، متواصلة هى هوية «الواحد»

ولا نجد فى التراث ، كمادة شعرية ما يمكن ان يعطيه مثل هـذه الهـويـة الا **الوزن والقافية** ، استنادا الى التحديد الموروث : « الشعر هـو الكـلام المـوزون المقفى » لكن التعمق البسيط فى الابداعية الشعرية جدير بأن يكشف عن ان مثل هذه الوحدة سطحية شكلية ، عدا انها تبسيطية اختزالية . فـلا يتضمـن التراث ، تحت هذه الوحدة الظاهرية غير التنوع والتناقض . وفى هذا التنوع التناقض تكمن ، على العكس ، أهمية التراث وعظمته ، وعليه كذلـك تنهـض وحدته الابداعية . ان «هويته» بعبارة ثانية ليست فى مجرد كونه موزونا مقفى ، وإنما هى فى العالم الذى يؤسسه ، والرؤى التى يكشف عنها ، والآفاق التى يفتحها للحساسية وللفكر .

أما عن الوزن والقافية ، فأود أن أقدم الاشارات التالية :

أ ــ الوزن / القافية ظاهرة ، ايقاعية ــ تشكيلية ليست خـاصة بالشعـر العربى وحده وانما هى ظاهرة عامة ، فى الشعر الذى كتـب ويكتـب بلغـات أخرى ، لكن على تنوع وتمايز . الزعم اذن ، بان هذه الظاهرة خصوصة نوعية لا تقوم اللغة الشعرية العربية الا بها ، ولا تقوم الا بدءا منها واستنادا اليها ، انما هو زعم واه جدا ، وباطل .

ب ــ الوزن /القافية عمل تنظيرى لاحق لتشكيل شعرى سابق. ولا شك انه عمل بارع ، لكنه ، فى الوقت نفسه ، محدود ، ذلك انه لا يستنفـد امكانـات الايقاع او امكانيات التشكيل الموسيقى فى اللغة العربية . وانما يمثل منها مـا استخدم واستقر . وما يستخدم ويستقر ليس مطلقا ، وانما قـد يتغيـر او يتعدل او تضاف اليه استخدامات أخرى ، او ربما يزول ، وذلك بحسب التطور ومقتضياته .

جـ ــ ثمة خطأ أول فى النظر السائد الى الوزن / القافية ، يكمن فى التوحيد بين **الاصل والممارسة** الاولى لهذا الاصل . فهو يوحد بين موسيقية اللسان العربى وهذا مما أدى ، بقوة الممارسـة والقسر الايديلوجـى ، الى تقليص الطاقـة الموسيقية اللغوية فى الوزن الخليلى ، والى تحويل اوزان الخليـل الى قـوالب مطلقة تتجاوز التاريخ ، مع أنها وليدته ، وتتجاوز موسيقى اللغة العربية مع انها ليست الا تشكيلات محددة ، من مادة ايقاعية تشكيلية غير محددة .

د ــ لعل المعنيين عميقا بالشعر العربى ومسيرته التاريخية يعرفون جميعا ان تحديده بمجرد الوزن / القافية اخذ يضطرب منذ القرن العاشر ، خصوصا فى الدفاع النقدى الذى قام بـه الصـولى انتصارا لشعريـة ابى تمـام ، وفى آراء

الجرجانى فقد نشأ ميل الى التشكيك فى ان يكون مجرد الوزن والقافية مقياسا للتمييز بين الشعر والنثر والى جعل **اللغة الشعرية** ، او طريقة استخدام اللغة ، مقياسا فى هذا التمييز . وتقسيم المعنى عند الجرجانى الى نوعين : تخييلى وعقلى دليل بارز . فحيث يكون النص قائما على المعنى الاول يكون ، فى رأيه ، شعرا ، وحيث يكون قائما على المعنى الثانى لا يكون شعرا ، وان جاء موزونا مقفى .



غير ان هذا لا يعنى ، بالضرورة ، رفض الوزن / القافية ، او التخلى عنهما ، وانما يعنى انهما لا يمثلان وحدهما حصرا ، **الشعرية** ولا يستنفدانها ، وان هناك عناصر شعرية ، غيرهما ، ومن حق الشاعر ان يستخدمها للخلاق ، تحديدا ، جديد دائما ــ حتى حين يكتب باشكال سابقة . فاذا كان الشكل بنية حركية ، فان المهم هو النسغ الذى يجرى فى هذه الحركة ويجريها . ولهذا ليس الشكل هدفا او غاية . الهدف هو توليد فعالية جمالية جديدة . كان أبو تمام وأبو نواس جديدين ، بالقياس الى الشعر الجاهلى ، مع انهما استخدما اشكاله الوزنية . والجدة هنا كامنة فى انهما خلقا فى شعرهما فعالية جمالية مغايرة ، واضافا الى الجمالية الشعرية العربية ابعادا جديدة . والاساسى ، اذن هو ان ننظر فى تقويم الشعر ، الى هذه الفعالية ، لا الى الجدة الشكلية فى ذاتها ولذاتها ، سواء كانت وزنا او نثرا .

وفى هذا ما يشير الى ان المسألة ، فى الكتابة الشعرية ، لم تعد مسألة وزن وقافية ، حصرا ، بل اصبحت مسألة شعر او لا شعر ، والى ان هذه المسألة تضعنا ، تبعا لذلك ، امام امكان الكتابة الشعرية . فى أفق آخر غير الافق الموزون المقفى . وهو امكان يتيح لنا ان نعدل التحديد الموروث للشعر ، وان نضيف اليه ، وان نؤسس مفهومات أخرى للشعر . وفى ظنى ان المعنى الاعمق والاغنى فى الثورة الشعرية العربية الجديدة انما يكمن هنا لا فى مجرد تعديل النسق الوزنى وتحويره ، ولا فى مجرد الخروج على الوزن والقافية ، كما تواضع اكثر النقاد المعاصرين على قوله وتكراره .

نحن اذن فى مرحلة انتقال من **واحدية** المفهوم ، الى **كثاريته** ، او من **الواحد** الشعرى الى **المتعدد** الشعرى . وربما كان الالتباس النقدى فى دراسة النتاج الشعرى العربى ، فى الربع القرن الاخير ، عائدا الى التباس التجربة الكتابية ذاتها ــ اى الى تعدديتها . لكن هذه التعددية هى فى الوقت نفسه ، شاهد على

حيوية اللغة الشعرية العربية ، وحيوية الشاعر . وهي كذلك دليل على التجدد في الرؤيا ، وفي الحساسية الفنية ، وفي طرائق التعبير .

ان في هذا كله ما يكشف عن أن قضية التراث ، كما تطرح في النقد الشعرى العربي السائد ، ليست قضية شعرية ـ فنية ، بحصر المعنى ، وانما هي قضية ايديلوجيه . والكلام النقدى هنا يحل اللغة الايديلوجية محل اللغة الفنية ، ـ اى انه يتحدث عن الشعر بأدوات من خارج الشعر وهو بهذه الادوات ، يخلق استيهام الهوية الشعرية الواحدة ، للامة الواحدة ، بحيث يكون الخروج عنها خروجا عن هوية الامة ذاتها . وهو استيهام نجد اصوله العميقة في البنية الدينية ، ميتافيزيقيا وفي البنية القياسية تاريخيا .

والحق هو ان هوية الشاعر العربي لا تتحدد **بالشكل الكلامي** الذى نطق به أسلافه الشعراء وانما تتحدد بخصوصية **اللسان العربي** نفسه . وهذه الخصوصية اللسانية هي التي تؤسس هوية شعب ما ، وتحدد موقعه في العالم واذا كان لابد ، هنا ، من الكلام على وحدة ما ، أو هوية واحدة ما ، فانما هي وحدة اللسان ، لا وحدة الكلام . ان كلام كل شاعر انما هو نتاج هويته الواحدة بلسان واحد ، ومع ذلك فان كلامه كثير ، وليس واحدا . واذا صح هذا في الهوية الواحدة ، فبالاحرى ان يصح في الهويات المتغايرة .

هنا يحسن أن نشير الى خطأ في المنطلق وقع فيه النقد ولا يزال يرعاه ويتابعه هو التوحيد بين الاصل والممارسة الاولى لهذا الاصل . فكما انه وحد بين موسيقية اللسان ووزنية الشعر ، وحد بين اللسان وممارسته الشعرية الاولى في الجاهلية ، من حيث ان كلامها هو الاكثر تطابقا مع اللسان والاكثر تطابقا مع اللسان والاكثر قربا اليه ، والاكثر كمالا . وهناك فرق بين اللسان والكلام اللسان هو المنظومة الرمزية ـ المعجمية التي تتيح التعبير والتواصل اما الكلام فهو الاستخدام الشخصي الحر المتميز للسان . (ف. دوسوسور) . لا يقال عن القرآن الكريم ، مثلا ، انه لغة الله بل **كلامه** ، وذلك تمييزا له عن غيره . وليس الشعر الجاهلي اللغة العربية ، وانما هو كلام خاص بشعراء الجاهلية . وهو من حيث انه كلام ، ليس واحدا متشابها ، وانما هو كثير ، متنوع . وكما أن كلام أمرىء القيس لا ينبع من كلام طرفه مثلا ، والعكس صحيح بل ينبع من اللسان العربي ، فان كلام كل شاعر حقيقي لاحق لا ينبع من كلام شاعر سابق ، وانما ينبع من اللسان العربي ، وفقا لاستخدامه الخلاق الحر . وهو استخدام لابد من ان يكون **ابتداء** ، اذا اراد ان يكون خلاقا ، فالكلام الشعرى كلام الذات المبدعة

هو ، دائما ، بمثابة وليد جديد يخرج من رحم اللسان ومثل هذا الكلام الناشىء والمنشىء معا يشوش الكلام السائد ، ويزلزل سلطته الايديلوجية . بل انه اختراق دائم للثقافة السائدة ، ولايديلوجيتها . وهو من هنا يتجاوز «وحدة» الكلام السائد ، الموروث ، أى انه يلغى وحدة السطح ، لكن من أجل ان يرسى وحدة العمق وحدة التنوع ، والاختلاف ، والتناقض .

وفى هذا المنظور ، تصبح مسألة الوزن / القافية ، مسألة تاريخية ومسألة كلامية لا لسانية ، ومسألة ترتبط بجانب محدود من الابداع الشعرى ، لا بشموليته أو به كرؤيا كلية . اذن ، من البداهة ولصحة القول ان بامكان اللسان العربى أن يتجسد شعرا فى بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية ، أو الى جانبها . وهذا مما يوسع فى الممارسة ، حدود الشعر فى اللسان العربى ،وحدود الحساسية الشعرية ، وحدود الفنية او الشعرية .

هكذا يبدو ان ما نراه من الالحاح النقدى الايديلوجى على **الواحد** ، على النموذجية الوزنية المبسطة ، على عالم مؤتلف متشابه ، يحيل الانسان والشعر والعالم الى مجرد قوالب وقواعد ، والى مسلمات ويقينيات جاهزة . وفى هذا ما يلغى التاريخ ، ويلغى الذات معا ،ويحول الممارسة الى نوع من التدين ، منظم ومنظم . وليس هذا نقيضا للابداع والشعر وحسب ، وانما هو نقيض للانسان أيضا .

★ ★ ★

ربما نقدر الآن ان نرسم تخطيطا اوليا للعلاقة بين الشاعر العربى الحديث وتراثه . يقوم هذا التخطيط ، من وجهة نظرى على ثلاثة أسس :

الاول ، هو ان الشاعر العربى الحديث ، ايا كان كلامه او اسلوبه ، وايا كان اتجاهه انما هو تموج فى ماء التراث ، اى جزء عضوى منه ، وذلك لسبب بدهى هو ان هويته الشعرية ، كشاعر عربى ، لا تتحدد بكلام اسلافه ، مهما كان عظيما وانما تتحدد بكونه يصدر عن اللسان العربى ، مفصحا عن هذه الهوية بكلام عربى . لهذا حين نسمع مثلا قولا يصف هذا الشاعر العربى او ذاك بأنه يهدم التراث او بأنه خارج على التراث ، فان هذا القول يعنى أولا ان الشاعر المعنى لا يهدم التراث ككل او انه خارجه ككل ، وانما يعنى انه يهدم فكرة او صورة محددة للتراث فى ذهن اصحاب هذا القول ، وبأنه خارج هذه الفكرة او هذه الصورة . ويعنى ثانيا انه قول ايديولوجى محض ـ اى انه حاجب ومشوه ، وانه هراء وباطل .

الثاني ، هو ان الشاعر العربي الحديث ، من حيث انه تموج ، تواصل في المد الشعري العربي ، حتى حين يكون ضديا .

الثالث ، لا يمكن هذا التواصل ان يكون فعالا يغني الابداع الشعري العربي الااذا كان، كلحظة خاصة من الممارسة الابداعية ، انقطاعا عن كلام الشعراء الذين سبقوه . ذلك ان هذا الانقطاع هو الذي يحول دون ان يصبح الشعر تقليدا ، اى دون ان تتحول الفاعلية الانسانية الى مجرد تكرار واستعادة . فالشعر لا ينمو الا في نوع من الجدلية الضدية او التناقضية . وعلى هذا يقوم **التراث الابداعي الفعال** ، وهو ما سميته «بالمتحول» (راجع : الثابت والمتحول ، بحث في الاتباع والابداع عند العرب ، دار العودة ، بيروت) ، وعنيت بذلك شعريا ، النصوص التي يمكن وصفها بأنها **لا تستنفد** ، أي التي تكون بسبب من فعاليتها المشعة حية دائما ، حاضرة دائما في اشكالية الابداع الفني .

ان في ما قدمناه ما يضيئنا في مسألة تقويم التراث . فهذا التقويم يظل قائما ، ومفتوحا . ومعنى ذلك ان معرفتنا بالماضي تظل هي ايضا مفتوحة ، تغتني بابحاث مستمرة قد تكشف عناصر جديدة لم نعرفها ، وتقيم علاقات لم نقمها ومن هذه الشرفة نفهم معنى التأثير الذي يمارسه الشاعر . فالشاعر المؤثر في التاريخ هو الذي يحور او يعدل في أفق الحساسية والتعبير ، الذي ارتسم في هذا التاريخ . هكذا نقول ان ابا نواس ، مثلا ، مؤثر . وكذلك أبو تمام . لكننا لا نقول ذلك عن جرير او الفرزدق او البحتري ، لان هؤلاء كتبوا ضمن افق الحساسية والتعبير ، الذي كان سائدا . ولهذا كان دورهم الشعري ، بالقياس ثانويا .

لكن تجدر الاشارة هنا الى ان كل شاعر مؤثر ، اى خلاق ، يشكل عالما خاصا لا يقارن بغيره مقارنة أفضلية ، خصوصا اذا كانت هذه المقارنة تستند الى الاسبقية الزمنية . فلا يمكن النظر الى المسافة التاريخية التي تفصل بين الشعراء على أنها تتابع متدرج في التقدم او التطور الشعري . يتعذر القول مثلا ان امرأ القيس افضل من المتنبي ، او ان ابا نواس افضل من ابي العلاء . والعكس صحيح .

انما يجب ان نلحظ في الوقت ذاته ان من الممكن القول ان نتاج هذا الشاعر يتيح لنا ان ندخل في حقل من الكشف اوسع من الحقل الذي يتيحه لنا ذلك الشاعر وان لدى هذا الآخر فتوحات تعبيرية غير متوفرة عند غيره، وان في نتاج

ذلك الشاعر تعديلا او تحويرا في المبادىء التي كانت توجه الكتابة الشعرية عند أسلافه ، تفتقدها في نتاج غيره . لكن هذا كله لا يعني ، بالضرورة ، الافضلية او التقدم . ذلك ان الشعر – حين يكون ابداعيا ، اى ، باختصار . **شعرا** تكون قيمته في ذاته ، لا بالمقارنة ولا بالقياس ، ولا بالنسبة .

ثانيا : الشعر والحدث :

ماذا بقي من الشعر الذى كتب حول الاحداث الوطنية العربية في النصف القرن الاخير ؟ بقي الشعر الذى **أخترق الحدث محولا اياه الى رمز** – وهذا الذى بقي ضئيلا جدا بالقياس الى الكم الضخم الذى كتب .

يخترق الحدث محولا اياه الى رمز : يعني ان الحدث ، ايا كان ، لا يمكن ابداعيا ، ان يكون غاية تخدمها اداة هي الشعر . الحدث ، على العكس ، هو وسيلة الشعر ، أعني الابداع بعامة ، – الابداع الذى هو ، من جهة ، **استقصاء** للكائن وطاقاته وكشف عنها ، ومن جهة ثانية ، **ترميز** للتاريخ .

غير ان لعلاقة الشعر بالحدث تنظيرا شائقا اسمه « الواقعية » ويمارس تأثيرا واسعا على الكتابة الشعرية العربية ، وقد انتج هذا التنظير شعرا سمي بـ « الشعر الواقعي » . ومع أن كلمة « واقع » تبدو واضحة جدا ، للوهلة الاولى ، فانها ، على العكس ، من الكلمات الاكثر غموضا ، خصوصا في ما يتصل بالعلاقة بين الشعر والواقع . غير اننا اذا درسنا هذا النتاج نرى انه يتمحور حول **واقع الحدث** ، يقوله ، خاضعا له ، متكيفا معه . انه هنا بدئيا ، وسيلة . وهو ، كوسيلة ، يقوم ، بدئيا أيضا ، بفائدته العملية : لا يقرأ لشعريته او لجماليته بل لمنفعيته – اعلاما ، او تربية ، او تحريضا . انه « سلاح » في الساحة ، بالنسبة الى اصحاب اليسار ، «وزينة» في البيت بالنسبة الى اصحاب اليمين . وسواء كان «قوميا» او «طبقيا» ، «تقدميا» او «رجعيا» فان دوره هو دور **الاداة** وهو في هذا ، ليس الا تنويعا على الشعر العربي القديم – لكن في مستوياته الدنيا ، فنيا – عنيت شعر السياسة الخلافية او الخليفية ، والشعر الحكمي – الاخلاقي التعليمي . ومعنى ذلك ان لغته الشعرية **تقليدية** ، على مستوى الماضي **وشائعة** على مستوى الحاضر . ومن الشروط التي يجب ان يحققها النص ، لكي يكون شعريا ، شرطان : الخروج على الكلام الشعري التقليدى ، والخروج على الكلام الشائع ، السائد . وطبيعي ان هذا الخروج ، بما هو فني ، لا يتحقق على مستوى النظرية او الفكرة او المضمون ، وانما يتحقق على مستوى شكل التعبير –

اى بنية الكلام ، ومن هنا لا يعد ذلك النتاج الشعرى «الواقعى» شعرا ، بالمعنى الحقيقى وانما هو نصوص سياسية او اجتماعية . وقيمته ، من هذه الناحية فى وظيفته ، اى انه ينتهى حينما تنتهى وظيفته . وذلك على النقيض من النصوص الشعرية . ان ملحمة جلقامش ، تمثيلا لا حصرا ، انقطعت كلية عن «وظيفتها» ـ فى اطارها الاجتماعى ، التاريخى ، الاصلى ـ ، ومع ذلك لا تزال نصـا فعالا ، عظيما . والسر فى ذلك ان الابداع لا يحدد بوظيفيته المنفعية او بتعبير آخر : لا وظيفة للابداع الا الابداع .

لا يعنى هذا ان الشاعر «حيادى» او يجب ان يكون «حياديا» ، بل يعنى انـه لا يجوز أن يخضع كتابته للمقتضيات الايديلوجيـة والسياسية ولمستلزمات الايصال والعادة السائدة فى طرق الكلام فليس الانحياز فى الشعر ان يسوغ او يدافع ، ان يمدح او يهجو ، ان يعلم ويبشر ، وانما هو ان يغير الطريقـة السائدة فى رؤية الحياة والعالم ، والتى عبر تغييرها ، مجازيا ، تنشأ صـور وطاقات لتغير العالم ، ماديا . دون ذلك لا يكون الشاعر كاتب ـ اى يمـارس التعبير عن طاقة خلاقة وفعالة وانما يكون مستكتبا يقوم بوظيفة محـددة . ان دور الشعر فى شعريته ذاتها ، فى كونه خرقا مستمرا للمعطى السائد . واذا كان لابد من الكلام على انحياز ما أو التزام ، فى هذا الصدد ، فانه الانحياز الى الحرية الكاملة فى ابداع هذا الخرق . هنا تكمن اختلافية الشاعر ، اى فرادته ، وهنا تكمن فاعليته وفاعلية الشعر .

ما يكون ، فى هذا المنظور ، معنى «الواقع» او «الواقعى» ؟ لكن لنسأل أولا : ما العلاقة بين اللغة وما نسميه «الواقع» ؟ حين أقول ، مثلا «شجرة» فان هذه اللفظة ، كاسم ، لا تشبه فى شىء مسماها ـ الشجرة «الواقعية» الموجودة فى الطبيعة . والعلاقة ، اذن ، بين «الشجرة» كلغة و «الشجرة» كشىء «واقعى» ـ مادى ، كيفية ، اصطلاحية . فليس هناك اى تشابه بين اللغة والواقع . بتعبير آخر ، لا يمكن اللغة ان تقول «الواقع» وانما تقول ما تتوهمه او تتخيله اى انها عميقا **تقول ذاتها** . فالكلام ، جوهريا ، يقول الكلام . وبهذا المعنى تحديدا ، يصح القول ان العالم لغة ، والانسان لغة ، ومن هنا لا تمكن ، فى التقويم ، مقايسـة الشعر بالواقع . فهذه المقايسة يمليها الهاجس التحليلى ، العقـلى ـ المنطقـى ، الهاجس الذى يصر على ان يرى «الواقع» او «الحقيقة» او «الصواب» فى العمل الشعرى . وهذه مفهومات ايديلوجيـة تقتضى ، قبل الكلام عليها كمسلمات أسئلة : ما الواقعية ؟ ما الحقيقة ؟ ما الصواب ؟ ودلالة ذلك ان مرجع العمـل الشعرى ومقياس تقويمه ليس فى «الواقع» او «الحقيقة» او «الصواب» ، بـل

فى شعريته ذاتها . فليس «الواقع» هو الذى يحول الكلام الى شعر ، بل «الفن» هو الذى يحول الواقع الى شعر ، اى الى لغة ، فليس الشعر الواقع ، بل **الوعـد** ومعنى ذلك أن قيمة العمل الشعرى لا تكمن فى مدى كونه «واقعيا» او «حقيقيا» اى فى مدى كونه «يمثل» او «يعكس» وانما تكمن فى مدى قدرته على **جعل اللغة تقول اكثر مما تقوله عادة** ، اى على خلق علاقات جديدة بين اللغة والعالم ، وبين الانسان والعالم . ومن هنا لا يمكن فهم العمل الشعرى ، الفهم الحق ، بالعودة او بالاستناد الى «الواقع» ، بل بالعودة او بالاستناد الى الطاقــة التى يختــزنها لتنكوين مثل تلك العلاقات .

ثالثا : فى الشعرية :

لتوضيح ما أعنيه بـ «الشعرية» ، أشير الى أن هناك ، من الناحية «الكمية» طريقتين فى التعبير الادبى : الوزن والنثر ، ومن الناحية النوعية أربع طرق :

أ ـ التعبير نثريا بالنثر (1)

ب ـ التعبير نثريا بالوزن (2)

---

(1) مثاله : « واعلم ان الدنيا ثلاثة أيام : فامس عظة وشاهد عدل فجعك بنفسه وأبقى لك وعليك حكمه . واليوم غنيمة وصديق اتاك ولم تأته طالت عليك غيبته ، وستسرع عنك رحلته ، وغد لا تدرى من أهلــه ، وسيأتيــك ان وجدك » (أكثم بن صيفى)

(2) مثاله : « وأعلم ما فى اليوم والامس قبله

ولكننى عن علم ما فى غد ، عم »

(زهير بن أبى سلمى)

« وكن على حــذر للناس تستــره

ولا يغــرك منهــم ثغــر مبتســم »

(المتنبى)

ج ـ التعبير شعريا بالنثر (3)

د ـ التعبير شعريا بالوزن (4)

لنحاول ، مثلا ، أن ننثر المثال الثاني (زهير / المتنبي) . سوف يتضح أن التوتر الدلالي يبقى كما هو في الوزن ، وان المعنى بالتالي لا يتغير . اذن ، هذا الكلام ليس الا نثرا صيغ في قالب وزني :

شعر = نثر + وزن

الوزن هنا خارجي ، اضافة . انه كمي ، لا نوعي . أي انه ليس عنصرا شعريا . هذا المثال اذن ، على صعيد اللغة الشعرية ، تشبيه تماما بالمثال الاول انه نثر ، وان كان موزونا .

---

(3) مثاله : « ... ليس في أخذ الريح بالشجر حتى تغدو الاغصان كدرجات القانون تحت النغم ، ولا في انبساط الصحراء تحت تفاريق من العشب بلون الرماد كأنها صنف من الطنافس لا خمل له ، ولا في تآلف الغيوم في جانب من الافق ومشي جبالها البيضاء في زرقة الصحو ، ولا في تطاول مدى الصحراء حتى تلتقي أطرافها الافق ، فكأن السماء في الارض او الارض في السماء ... أقول لا ، أيها القارىء ليس في ذلك ما يقال له وحده ، وانما هو انفراد بلذائذ شهية وانطراح في أخصاب رحيمة ، وعود فرع الى اصل » (أمين نخلة / أوراق مسافر) .

(4) مثاله : ـ مطر يذوب الصحو منه وخلفه صحو يكاد من النضارة يمطر
(أبو تمام)

ـ كأن سماء اليوم ماء اثاره من الليل سيل ، فالنجوم فواقعه
(الشريف الرضى)

ـ فيالك من ليل كأن نجومه بكل مغار الفتل شدت بيذبل
(أمرؤ القيس)

ـ ضاقت على نواحيها فما قدرت على الاناخة في ساحتها القبل
(الشريف الرضى)

أما حين ننثر أبيات المثال الرابع ، فان توترها الدلالي يخف او يقل لكنها ، مع ذلك لا تصبح نثرا ، وانما تبقى شعرا . الكلام الموزون هنا هو اذن :

شعر ≠ نثر (شعر نقيض النثر)

وهذا المثال يتلاقى ، شعريا ، مع المثال الثالث .

هكذا نرى ان الوزن في المثال الثاني تكأة ، شيء زائد ، مجرد قالب . وما عبر عنه بوساطته ، يمكن التعبير عنه بالنثر دون أن ينقص شيء منه . ونرى أيضا ان «المعنى» فيه شأنه في النثر : واضح ، مباشر ، عقلي . ثم ان هذا المثال ينقل « فكرة » أو « مفهوما » ، وذلك على النقيض من المثالين الثالث والرابع اللذين ينقلان « حالة » او « تخيلا » . وهذا يوصلنا الى القول ان الفرق بين الشعر والنثر ليس في الوزن ، بل في **طريقة استعمال اللغة .**

النثر يستخدم النظام العادي للغة ، اى يستخدم الكلمة لما وضعت له ، أصلا أما الشعر فيغتصب أو يفجر هذا النظام ، أى انه يحيد بالكلمات عما وضعت له ، أصلا .

لمزيد من الايضاح ، آخذ مثلا تبسيطيا :

أ ـ الليل نصف اليوم .

ب ـ الليل موج (أو جمل) (أمرؤ القيس)

الجملتان هنا عن **الليل** ، كموضوع واحد ، لكنهما يثيران طريقتين مختلفتين لادراكه والاحساس به . عدا ان لهما معنيين مختلفين . المعنى في الجملة الاولى نثري ، منقول بكلام نثري ، والمعنى في الجملة الثانية شعري منقول بكلام شعري . الكلام في المستوى الاول اعلامي ، اخباري ، يقدم معلومات حول الاشياء ، ويدور في اطار المحدود ، المنتهي . اما الكلام ، في المستوى الثاني ، ويخيل ، يشير الى ما يمكن ان يكتنز به الشيء ، ويوحي بصور أخرى عنه ، أي بامكان تغيره ، وهو يدور في المنفتح ، وغير المحدود .

ونخلص من ذلك الى القول ان الوزن ليس مقياسا وافيا او حاسما للتمييز بين النثر والشعر ، وان هذا المقياس كامن ، بالاحرى ، في طريقة التعبير ، او كيفية استخدام اللغة . أي في **الشعرية .**

أود ، ختاما ، أن أقدم الاشارات التالية التى توجز أو تضيىء ما سبق :

أ ـ التراث **أفق معرفى** ، ينبغى استقصاؤه باستمرار ، لكن مفهوماته وطرائق تعبيره غير ملزمة ابدا . والشاعر الخلاق هو الذى يبدو ، فى نتاجه كأنه طالع من كل نبضة حية فى الماضى ، وكأنه ، فى الوقت نفسه ، شىء يغاير كل ما عرفه هذا الماضى .

ب ـ اللسان، لا الواقع ، هو المادة المباشرة فى عمل الشاعر . باللسان وفيه يرى العالم وشكله . هذه الممارسة المادية للسان تفرض عليه ان يكون عارفا المعرفة العليا به ، ومتقنا الاتقان الاكبر لتاريخية الكلام الشعرى ، ولكيفية الكتابة شعريا . فاذا كان الانسان حيوانا ناطقا ، فان الاكثر معرفة باللسان هو الاكثر انسانية . والحد الادنى ، اذن ، الذى يجب ان يتوفر لمن يكتب الشعر هو ان يكون ، بعد هذه المعرفة ، متميزا بطريقة استخدامه اللسان ، اى ان يكون له كلام شعرى متميز . اى ان تكون له تجربة خاصة فى الكلام . وهذه التجربة تفرض بدورها على القارىء / الناقد المعرفة العليا ذاتها . ان عطاء الابداع يفترض ، بل يشترط ابداعية التلقى .

ج ـ بيانيا ، او فنيا ، يمكن القول بأن **المجاز التعبيرى** هو الطابع العام للكلام الشعرى السائد . ويقوم هذا المجاز ، اجمالا ، على وصف ظاهرى ليس له ما ورائية . فوظيفته زخرفية : تزيين أول بمعنى ثان .

ان بيانية الابداع الشعرى العظيم تقوم على ما أسميه بـ **المجاز التوليدى** فهو بما يتضمنه من البعد الاسطورى ـ الترميزى ، وبقدرته على جعل اللسان يقول اكثر مما يقوله عادة ، أى على جعله يتجاوز نفسه ، يكشف عن الجوانب الاكثر خفاء فى التجربة الانسانية ، مما لا يستطيع الكلام التعبيرى ـ العادى ان يكشف عنه ، وهو يدفع ، تبعا لذلك ، الى رؤية العالم بشكل جديد ، والى اعادة النظر فيه . انه يدخل الى مجال التصور الانسانى ابعادا تقود الانسان نحو ابعاد أخرى ، نحو فضاء آخر .

وفى هذا المستوى ، يصح القول ان هزال عالمنا عائد ، فى المقال الاول ، الى الهزال فى طريقة استخدام لساننا العربى . ذلك اننا ، اذا درسنا هذا الاستخدام السائد ، من حيث هو دال او حقل دلالى ، يتضح لنا ان العلاقات التي يقيمها او

يكشف عنها ـ انما هي علاقة ترتبط بما هو سائد وهو ، اذن ، استخدام يقوم عالما يموت ، لا عالما يولد .

ومن الطبيعي ان يتجلى الشعر الذي يقوم على المجاز التوليدي ، غريبا مفاجئا غامضا ، وسط ذلك السائد . ذلك انه يفجر الجوانب الاكثر غنى وعمقا في كياننا ، الجوانب التي جهلناها او تجاهلناها وكبتناها لاسباب كثيرة اجتماعية وثقافية وسياسية . وفي هذا المستوى يكون الشعر خلقا ، يكشف عن الاجزاء الخفية او المنتظرة او الغائبة من وجودنا ومن مصيرنا على السواء .

د ـ ان الكلام على ارتباط الشعر بما يسمى «الواقع» ليس له في التحليل الاخير ، على الصعيد الابداعي ، أية قيمة ـ عدا أنه كلام ايديلوجي محض

ولذلك ليست المسالة ، شعريا ، وبخاصة على صعيد التواصل ، مسالة العلاقة بجمهور «جماهيري» أي بجمهور ايديلوجي مسيس او متسيس ، وانما هي مسالة العلاقة مع مجموع المجال البشري القارىء الذي يوفره المجتمع . والكتابة الشعرية اذن ، ممارسة باللسان ، في حقل لساني ـ اجتماعي ، ثقافي متناقض ، معقد ، متنوع . وهي تحدد وتقوم في هذا المستوى ، لا في مستوى « الحزب »او « المجمهور » او « المنظومة الايديلوجية » .

هـ ـ لا يزال المكان الثقافي ـ المادي في قبضة القديم التقليدي وتحت هيمنته هكذا يبدو النص العربي الابداعي ، نص المستقبل، كأنه يتحرك فيمكان متخيل في هذا المكان تذوب الحدود التقليدية التي ارتسمت كحدود فاصلة بين الانواع الادبية ، ولا يعود ثمة نوع **صاف** ، وانما ينشأ النص / المزيج ، النص / الكل . لهذا يبدو المكان ، ماديا وشعريا ، تفتتا فاجعا ، عائما في سديم يتموج بين « المحيط والخليج » ، ويبدو كأن المكان الوحيد لكل خلاق هو هذا اللا مكان .

أدونيس (لبنان)

المغرب
آفاق
العدد رقم 83-84
1 مايو 2013

تداول التناص في النقد المسرحي المغربي

مصطفى رمضاني

أكيد أن التناص من المصطلحات التي ظهرت إبان أوج تطور المناهج النقدية الحديثة بأوروبا. ولكنه إجرائيا كان متداولا بصفات أو مصطلحات أو ألفاظ مختلفة منذ ظهور النص الأدبي أو الفني. فظهور المصطلح التناص حديثا لا يفيد إطلاقا عدم وجود الظاهرة من قبل. فإذا كان التناص يفيد في دلالته البسيطة استفادة نص متأخر من نص أو من نصوص سابقة، فإننا سندرك أن الظاهرة في حد ذاتها كونية وموغلة في القدم قدم الكتابة نفسها.

ويمكن أن نستحضر في هذا المقام نظرية المحاكاة التي بنى عليها أرسطو تصوره لجوهر الإبداع بمختلف الأجناس التي استعرضها في كتابه " فن الشعر ". فهي في نظره " أنواع من المحاكاة في مجموعها، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة : لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة ، أو بأسلوب متمايز ". [1]

فالمحاكاة في نظر أرسطو لا تعني التقليد أو الاحتذاء الذي يفيد معنى الاسترجاع أو التقليد الخفي لما هو كائن، وإنما تعني البحث عن الأرقى والأفضل والأسمى لتوفير المتعة التي تتحقق بالوسائل التي تخص كل جنس فني أو أدبي. فهي إذن تجاوز لما هو كائن، وتحقيق للمكن، وإلا ما جدوى تكرار ما هو سائد ومتداول ومألوف؟ والمحاكاة في نظر أرسطو غريزة فطرية في الإنسان، مادام هذا الإنسان يقاوم الموت بالتجريب ورفض المتداول والروتيني الذي هو نوع من الموت البطيء. ومن ذلك التجريب أو ما يسميه أرسطو بالارتجال يتفتق الابداع. يقول في هذا المعنى : " فلما كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا ....، كان أكبر الناس حظا من هذه المواهب ، في البدء ، هم الذين تقدموا شيئا فشيئا وارتجلوا ...". [2]

فإذا كان أصالة الإبداع رهينة بمدى تميزه وتمكنه من تحقيق فرادته التي هي أساس ذلك التميز، فإن ذلك لا يعني إطلاقا أن المبدع ينطلق من درجة الصفر في الإبداع دونما اتكاء على مرجعية أو مرجعيات تترك بشكل أو بآخر بصمات على ما ينتج. فلا أحد يكتب من فراغ. فهناك دائما نص أو نصوص ثاوية في الخفاء تمارس تأثيرها المباشر أو الضمني على ملكات الفنان الحسية أو الإدراكية أو غيرها، فتكون بذلك من يوجهه نحو المادة أو الشكل الذي يكتب به.

وهذا أمر طبيعي أو لنقل غريزي فطري في الطبيعية البشرية التي تظل محاصرة بمحدودية قدراتها، وبحاجتها إلى الآخر الذي يكمل نقصها ويعوض بعض ضعفها. من هنا نلمس عادة تلك التقاطعات المختلفة بين النصوص في مختلف الكتابات الإنسانية. وغالبا ما تتم العملية عن طريق الترسبات التي تحدثها القراءة المتواترة. فبعد أن تحفظها الذاكرة ردحا من الوقت، تأبى إلا أن تعيدها

مرة أخرى إلى الوجود بصيغ مختلفة حين يقتضيها المقام. وتتم هذه العملية بطرق متنوعة أطلق عليها الباحثون تسميات ومصطلحات مختلفة كالاحتذاء، والاقتداء، والاستلهام، والتقليد، والاستيحاء، والنقل، والتأثر، والمحاكاة ... ونحو ذلك مما هو متداول في الدراسات المقارنة بشكل عام.

وفي هذا السياق تندرج أهم إشكالية عرفها النقد العربي القديم منذ القرن الثالث الهجري ، يمكن اعتبارها من صميم مسألة " التناص"، وإن لم يتداول هذا المصطلح بهذا اللفظ . وأعني بها قضية القديم والمحدث وما ترتب عنها من قضايا فرعية، كقضية السرقات، والموازنات والمعارضات،والتضمين، والاستعارة، وغيرها مما تحدث عنه ابن رشيق في هذا السياق المرتبط بمعنى ما يوازي التناص فقال: «هذا باب متسع لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة وأخرى فاضحة لا تخفي على الجاهل»(3)...

بل يمكن اعتبار المسألة أقدم من ذلك، إذ كان المبدع العربي واعيا بجوهر الإبداع وبمسألة التلاقح الثقافي الذي يمنح إبداعه صفة الكونية. ولعل إشارة بعض الشعراء العرب القدامى إلى مسألة الاحتذاء أكبر دليل على ذلك. يقول عنترة مؤكدا غياب النص الخالص في الإبداع:

هل غادر الشعراء من متردم

أم هل عرفت الدار بعد توهم. (4)

ويؤكد كعب بن زهير مسألة الاحتذاء صراحة، إذ لا وجود في نظره لنص لا يستفيد بشكل أو بآخر من نص أو نصوص سابقة عليه فيقول:

ما أرانا نقول إلا معارا أو

معادا من قولنا مكرورا . (5)

وقد ظل معنى التناص متداولا بصيغ وألفاظ ومصطلحات متنوعة باعتباره مسألة فطرية يؤمن به الجميع. وتعمق هذا الاقتناع بشكل أكبر بعد الثورة الصناعية الكبرى وما خلفه اكتشاف الكهرباء من رجات علمية وفكرية غيرت كثيرا من المفاهيم وأعادت النظر في كثير من المسلمات واليقينيات. وكان من جرائها أن تبلورت نظرية النسبية التي ساهمت بشكل قوي في تبلور مصطلح التناص. فقد شككت هذه النظرية في مسألة النصوص الخالصة، وأثارت مسألة النسبية في كل الحقول ومنها حقل الأدب والفن، وشجعت على التجريب والبحث عن المغاير والمختلف ورفض النموذج الكامل والجاهز والمثال ونحو ذلك ...

في ظل حركية التجريب الناتجة عن الثورة الصناعية والأفاق التي فتحها اكتشاف الكهرباء، بدأت تظهر نظريات جديدة تقارب النص الأدبي في ظل المعطيات الجديدة، ومنها نظرية الحوارية لميكائيل باختين وتعدد الأصوات اللغوية، وتلاقح النصوص وتحاورها وتعايشها، وكذا نظرية جوليا كريستيفا حول النص وإعادة توزيع نظام اللسان، وتداخل النصوص الذي يحقق صراحة ما سمته بالتناص. وتحدث جيرار جينيت عن هذه المسألة النقدية بمصطلح مواز أطلق عليه مصطلح العتبات. وهي في جوهرها نصوص موازية تمنح النص قابلية التشكل عبر عتبات داخلية أو خارجية. وفي هذا السياق تحدث كريزانسكي عن مصطلح ملتقى النصوص داخل النص الواحد، لأنه في نظره لا وجود لذلك النص الخالص الذي لا يلتقي مع نصوص فرعية تمنحه قوة الظهور والاستمرار.

وربما كان رولان بارت أكثر جرأة حين تحدث في هذا السياق عن النص الغائب، ومن ثم عن موت المؤلف. فليس هناك نص خالص. بل هناك نصوص بدون أب شرعي واحد. وهذا ما يمكن تسميته بالنص اللقيط. بل في كل نص تمارس عملية قتل صريحة أو خفية للأب المانح جينات النص الأصلي. وقد استفاد هؤلاء النقاد من بعض نتائج التحليل النفسي، ولاسيما من نظرية عقدة أوديب التي استلهما فرويد في دراسته لبعض النصوص الأدبية والفنية.

إن التناص عند هؤلاء لا يعدو أن يكون ترجمة

لهذه النظرية التي تعتمد على مفهوم قتل الأب . وما الأب هنا غير النص المؤسس. وفي التناص لا وجود لنص مؤسس. وإنما هناك دوما نصوص تتحاور وتتبادل التأثر والتأثير؛ أي هناك دائما ثقوب وبياضات ينبغي ملؤها كما جاء في تنظيرات أعلام مدرسة كونستانس الألمانية فيما يتعلق بنظرية جمالية التلقي. فكل نص يظل مليئا بالفراغات مادام ليس هناك كاتب كامل ومن ثم نص كامل.

ويبدو أن هذه المواقف من عملية التناص إنما هي صورة مغلفة للتبشير بمفهوم العولمة، وما يقتضيه من تدويل المفاهيم وتذويب الأقليات والخصوصيات. وبهذا المعني سيصبح من العبث الحديث عن أصالة الإبداع وهويته؛ طبعا وما يحمله من أفكار ورؤى تعكس مواقف الكاتب وهويته الفكرية والعقدية والسياسية وما إلى ذلك... وهو أمر لا تستسيغه العملية الإبداعية التي تنبني في أصلها على الموهبة قبل الدربة والتمرس. ولما كانت الدربة لاحقة للموهبة ، وجب القول بأن عملية التناص لا تلغي أصالة المبدع، مادامت تلك الأصالة مرتبطة في جوهره بالموهبة لا بالدربة والمراس. وهذا ما تؤكده كل الإبداعات الإنسانية الخالدة. فقد صارت خالدة بفضل قدرتها على التأثير والاستمرار دونما اعتبار لمعيار زمني أو جغرافي. وهذه القدرة موكولة إلى موهبة الكاتب وأسلوبه وطريقة معالجته لما يكتب، لا إلى المادة أو القضايا التي يتناولها، وكذا إلى السياق الخاص الذي يمنح شرعية التأويل والمناعة الداخلية للنص.

ويعتبر بعض الدارسين مسألة السياق هذه من أهم الركائز التي تنبني عليها عملية التناص. يقول صبري حافظ: «وبالإضافة إلى أفكار النص الغائب والإحلال والإزاحة والترسيب التي تطرحها هذه الواقعة التناصية هناك أيضا فكرة السياق، وهي واحدة من الأفكار الأساسية في عملية تلقي أي نص والاستجابة لنظامه الإشاري المعقد. فبدون وضع النص في سياق يصبح من المستحيل علينا فهمه فهما صحيحا، وبدون فكرة السياق نفسها يتعذر علينا الحديث عن الترسيب أو النص الغائب أو الإحلال أو الإزاحة أو غير ذلك من الأفكار، لأن هذه المفاهيم تكتسب معناها المحدد -كالنص تماما- من السياق الذي تظهر فيه وتتعامل معه». (6)

وهذا السياق في الحقيقة هو الذي يبرز النص الغائب من خلال قناع معين بعد أن أزاح هذا النص الجديد، بالرغم من تبعيته له واستفادته منه. لهذا يبقى النص المزاح دائما هو الجذر والنصوص المزيحة هي الفرع، لتتحول بعد ذلك إلى جذور تزيحها نصوص أخرى فرعية. وبذلك تستمر عملية الإزاحة والإحلال، كما تستمر عملية النصوص الجذرية والنصوص الفرعية في نوع من التطور وتبادل المواقع بعد أن تترك رواسب، وتتحول عبر سياقات يصعب فهم عملية التناص وهذه الرواسب خارجها.

ولكن مع هذا، فإن التناص الحق لا يحرم المؤلف حقوقه في الاستفادة والاستلهام والتطوير والإبداع بعد ذلك، وإلا كان كل أثر أدبي أو فني ينتهي عند ولادته حين لا يجد من يتعامل معه بالنقد والرعاية والاستلهام، وغيره مما يشير إليه جيرار جينيت في تقسيمه لأنواع التناص ومنها:

- المناص: Paratexte أو العتبات: ويعني به اشتراك نصين في مقام وسياق معينين يحافظ فيهما النص الجديد على بنية النص القديم كاملة ومستقلة.

- الميتناص: métatexte : وهو البحث في العلاقة التي تربط نصا بآخر دون أن يذكره أو يستدعيه؛ وهو ما يحدث أثناء قراءتنا لنص نستحضره في ذاكرتنا.

- العبر نص أو النص اللاحق: وهي العلاقة التي تربط نصا لاحقا بنص سابق عن طريق المحاكاة أو التحويل(7).

فالنص السابق المستفاد منه، كثيرا ما يظهر بمثابة خلفية مرجعية غير مصرح بها، فيتحول بذلك إلى نص غائب بالرغم من حضوره الخفي، لأن النص

كما رأينا من قبل لا ينشأ من فراغ، إنما يعتمد على مرجعيات الواقع من جهة، وعلى مرجعيات التراكمات الثقافية من جهة أخرى. وبهذا «يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى. ومن ثمة فإنه يحاول الحلول محل هاته النصوص وإزاحتها من مكانها. وخلال عملية الإحلال أو الإزاحة هاته قد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى، وقد يتصارع مع بعضها. وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر»[8].

وإذا كان مصطلح التناص قد عرف رواجا واسعا في النقد الغربي، فإنه خلافا لذلك لم يتبلور في النقد العربي إلا في فترة السبعين وبشكل محتشم، وتدوول أكثر في حقل النقد الشعري والروائي، ولم يتداول في حقل النقد المسرحي العربي، رغم أن مظاهر هذا التناص أكثر حضورا في المسرح من غيره من الأجناس الأدبية والفنية الأخرى في الوطن العربي.

فمن المعروف أن انطلاقة المسرح العربي كانت تراثية حين استلهم مارون النقاش مسرحية « البخل » لموليير. ولما فشلت تلك التجربة، مال المسرحيون إلى التراث والتاريخ يستلهمون منه أفكارهم وشخصياتهم ، بل وصيغهم التعبيرية الشعبية، لاعتقادهم أن ذلك التراث هو الخزان الذي يحفظ الذاكرة والذوق معا. لهذا ظل التراث هو النص الحاضر باستمرار في مسيرة المسرح العربي، وظلت من ثم عملية التناص ملازمة لسيرة المسرح العربي منذ نشأته إلى اليوم. إلا أنه

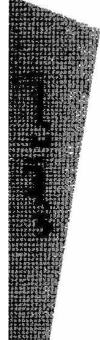
رغم هذا الحضور لمظاهر التناص في المسرح العربي عبر توظيف التراث بمختلف مظاهره المعنوية والفنية،لم يستعمل النقاد المسرحيون العرب مصطلح التناص صراحة فيما نعلم، وإن استعملوا ما يرادفه أو يوازيه كالاستلهام والتقليد والاحتذاء والاستنبات والتوظيف ونحو ذلك... لكن يبقى مصطلحا الاقتباس والإعداد من أكثر المصطلحات رواجا في النقد المسرحي العربي، لأنهما مصطلحان ينتميان أصلا إلى حقل المسرح.

أما في مجال النقد المغربي، فقد تداول النقاد هذا المصطلح بشكل محتشم في مجال الشعر والسرديات على وجه الخصوص دون المسرح. وربما يأتي الناقد سعيد يقطين على رأس هؤلاء حين ربط البحث في التناص بالبحث الفيلولوجيى. فهما في نظره عمليتان تنطلقان من البحث عن العلاقات النصية وتفاعلاتها؛ وهو الأمر الذي جعله يقترح مصطلح «التفاعل النصي» بدل التناص، ويقسم أنواعه إلى:

1- التفاعل النصي الذاتي: ويعني به الحالة التي تتداخل فيها نصوص الكاتب الواحد وتتفاعل فيما بينها.

2- التفاعل النصي الداخلي: ويعني به الحالة التي يتفاعل فيها نص الكاتب مع نصوص كتاب عصره.

3- التفاعل النصي الخارجي: وعني به الحالة التي يتفاعل فيها نص الكاتب مع نصوص غيره في غير عصره[9].



أما الدكتور محمد مفتاح، فيقترح مصطلح «التعالق»، ويعني به العلاقة التي تتم بين النصوص بطرق مختلفة نحو المعارضة والمحاكاة والسرقة والمناقضة. فكل تناص في نظره إما أن يكون داخليا وإما أ، يكون خارجيا، باعتبار أن أي كاتب كيفما كان يعيد إنتاجا سابقا يجعله مرجعه ويتكئ عليه [10]. ووظف محمد بنيس مصطلح النص الغائب. وهي عملية تتم في نظره عبر ثلاث صيغ هي: الاجترار، والامتصاص، والحوار. [11]

أما في مجال المسرح فلم يتداول النقاد المغربة مصطلح التناص صراحة، ولكنهم استعملوا ما يوازيه من ألفاظ ومصطلحات، خصوصا في مجال البحث المقارن إما أثناء الحديث عن تاريخ المسرح المغربي، وإما أثناء دراسة تجربة مبدع أو ناقد مسرحي، فتتم الإشارة إلى مواطن استفادته من غيره على شكل مقارنات أو استحضار مواطن التأثر والاحتذاء...

وربما كان الأستاذ عبد الله شقرون من أوائل الباحثين المسرحيين المغاربة الذين أثاروا قضية التناص أثناء حديثه عن بداية المسرح المغربي. وفي

سياق ذلك الحديث استعرض مسيرة المسرح العربي وانطلاقته الأولى مع مارون النقاش في لبنان، واستعمل مصطلح الاقتداء وهو يتحدث عن تأثر مارون النقاش بموليير لما قدم نصه المسرحي «البخيل». يقول عبد الله شقرون: «ففي تلك الظروف بالذات كان أحد اللبنانيين يتجول في أوربا ويلج دور التمثيل ويطالع المسرحيات، وعاد إلى وطنه وكتب مسرحية، ودرب أفرادا على التشخيص، وقدم في تلك السنة وببيروت أول مسرحية في اللغة العربية، واختار لها من العناوين «البخيل» اقتداء بملهمه «موليير» وكانت ابتكارا عظيما من ذلك الرجل المسمى «مارون النقاش» . [12]

وبعدها خاض الدكتور حسن المنيعي في هذا المجال، وتحدث مرارا عن ظاهرة التناص بمفردات ومصطلحات مختلفة. وكانت أولى تلك الإشارات ما جاء في دراسته الرائدة لتاريخ المسرح المغرب التي ضمنها كتابه « أبحاث في المسرح المغربي ». ففي هذا الكتاب استعمل الدكتور حسن المنيعي مصطلح التأثر وهو يتحدث عن تأثير الفرق المسرحية المشرقية في عملية نشأة المسرح بالمغرب[13] وفي موضع آخر استعمل صيغا أخرى مثل الحوار، والتفاعل، والاستثمار، والاحتضان، والتمرد على النص، والفعالية الجديدة. [14] كما استعمل بشكل خاص صيغا أخرى من قبيل الاقتباس في أكثر من موضع[15] واستعمل أيضا صيغة التفاعل[16] والتحويل. [17]

أما عبد الرحمان بن زيدان فاستعمل مصطلح الاقتباس باعتباره ظاهرة فنية في المسرح المغربي. فهو يرى أن «عملية الاقتباس الجيدة، تعتبر محاولة لتطعيم مسرحنا باتجاهات جديدة، وبدماء جيدة متحررة من قيود الكلاسيكية، ومن المتقولبة في الأفكار المغلقة المتقوقعة .إن هذه العملية تحاول أن تؤقلم الأعمال العالمية مع مفهوم مغربي ...» [18]. ويتحدث مرة أخرى عن التأثير وعن المرجعيات والتوظيف وما إلى ذلك مما هو متداول في قاموس أغلب النقاد المسرحيين المغاربة. [19]

ويعد عبد الكريم برشيد من أهم المسرحيين المغاربة اهتماما بمسألة التناص سواء على مستوى الإبداع، أم على مستوى النقد والتنظير. بيد أنه استعمل مصطلحات وصيغا أخرى مقابل هذا المصطلح. فعلى مستوى الإبداع، ألف برشيد ما يفوق أربعين نصا مسرحيا جلها تمتح من التراث وتوظف شخوصه وأحداثه وصيغة التعبيرية. وهي عملية لها صلة بالتصور الاحتفالي الذي يتبناه هذا المبدع والذي يعتبر التراث من أهم مقوماته. أما في مجال النقد والتنظير، فيتحدث برشيد باستمرار عن عملية التعامل مع التراث، وعما يسميه بالمراجع ؛ وهي المرجعيات النظرية والفنية التي اتكأت عليها الاحتفالية [20] وكذلك فعلا المبدع الرائد عبد الله شقرون والمسكيني الصغير ومحمد مسكين والطيب الصديقي، وغيرهم من الكتاب المسرحيين المغاربة الذين لا يسع المقام لذكرهم كلهم.

وهناك من النقاد من استعمل مصطلحات أخرى مثل الاستلهام والاستيحاء والاشتغال والاستثمار، كما هو الحال مع الباحث عز الدين بونيت في كتابه «الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات». وركز الدكتور يونس لوليدي على مصطلحي التوظيف والاستلهام وهو يتحدث عن مسألة حضور الأسطورة في بعض النصوص المسرحية العربية. [21] أما الباحث سعيد الناجي فعلاوة على هذين المصطلحين، فوظف مصطلح«الاستدعاء والاقتباس في كتابه « التجريب في المسرح» ضمن المبحث الذي سماه «التجريب وسلطة التراث»، وكذا في كتابه «المسرح المغربي: خرائط التجريب». [22]

وخلافا لذلك، فضل بعض الباحثين استعمال مصطلحات جديدة للدلالة على معنى التناص في المسرح المغربي، من ذلك مثلا أن الباحث حسن يوسفي يتحدث عن عملية «التنسيب» إشارة منه إلى علاقة الانتساب والترابط بين نص وغيره من النصوص

التي يستفيد منها صراحة أو ضمنيا.[23] واستعمل صيغا أخرى موازية كالانصهار والتفاعل والاستثمار والاقتباس وغيرها...[24]

ويفضل الباحث الناقد عبد الواحد ابن ياسر استعمال مصطلح «الاستنبات» إلى جانب مصطلح الاقتباس في حديثه عن حضور البعد المأساوي في المسرح العربي.[25] أما الناقد خالد أمين، فقد اقترح مصطلحا آخر سماه «الهجنة»،[26] رغم تركيزه هو الآخر على مصطلح الاستنبات، خاصة في التقديم الذي قدم به مسرحية «سيدنا قدر» للكاتب المسرحي المغربي محمد قاوتي.[27] في حين استعمل الباحث محمد أبو العلا مصطلح التعالق وهو يتحدث عن كتاب الأستاذ يونس لوليدي «المسرح والمدينة»[28] وفضل الناقد سالم اكويندي استعمال صيغتي الاستحضار والتقاطع.[29]

وفي مقابل هذه المصطلحات والصيغ التي غالبا ما تنوب عن بعضها البعض في الدلالة عن المعنى العام لمصطلح التناص كما هو متعارف عليه؛ أي في الدلالة على معنى الاستفادة البريئة لنص من نص آخر أو نصوص سابقة عليه بشكل صريح أو ضمني، في مقابل ذلك يقترح الباحث أحمد بلخيري مصطلح «الانتحال». وهو مصطلح يتجاوز تلك الدلالة البريئة التي يوحي بها معنى التناص وما يوازيه من صيغ أخرى كالتي أشرنا إليها، إلى أبعد من ذلك كما هو واضح من المقدمة التي مهد بها لتحديد معنى الانتحال في تصوره النقدي.[30]

وعموما يتضح أن النقاد المسرحيين المغاربة لم يتداولوا مصطلح «التناص» في دراساتهم وأبحاثهم، وإن كانت هذه الإشكالية حاضرة بكثافة فيها ولكن بصيغ مختلفة. فهناك وعي بالظاهرة واهتمام بها إجرائيا، لكن استعمال المصطلح وتداوله يظل أمرا غائبا فيما نعلم. وهو مر لا يعني إطلاقا أن هؤلاء النقاد والباحثين يرفضونه أو يتحاشون استعماله مع سبق الإصرار، وإنما يعزى الأمر فيما نعتقد إلى المعجم النقدي المتداول عند كل باحث بما في ذلك المصطلح نفسه. والواضح أن هذا المصطلح لم يلق رواجا عند نقاد المسرح المغاربة خلافا لنقاد الرواية والشعر.

ونريد أن نسجل في هذا المقام أن جل تلك الصيغ الدالة على معنى التناص لا تتعارض في إطارها العام. فلا فرق بين الاستلهام، والاستيحاء، والاحتذاء، والتوظيف، والتقاطع، والاشتغال، والاستثمار، والاستدعاء، والتعالق، ونحو ذلك من الصيغ التي أوردناه وغيرها مما لم نورده. فهي في عمومها تنوب عن بعضها البعض كما ذكرنا، وتؤدي نفس المعنى ،باستثناء مصطلح الانتحال الذي يبتعد في معناه الخاص عن الدلالة الرائجة لمعنى التناص.

أما مصطلح الاستنبات، فيبدو أنه في جوهره لا يختلف عن معنى الاقتباس المتداول في المصطلح النقدي المسرحي. وهو من أقدم المصطلحات النقدية وأكثرها تداولا في الخطاب النقدي المسرحي المغربي والمشرقي على حد سواء.

وأخيرا فإن هذه العينة من الصيغ والمصطلحات لا تلغي بعض الصيغ الأخرى المتداولة عند بعض الدارسين بشكل عفوي وعابر، ولكنها تؤدي نفس المعني العام الذي تؤديه.كما أن الاستشهاد بهؤلاء النقاد والباحثين وببعض أعمالهم لا يفيد معنى الحصر والقطع، لأنها عينات لغاية التمثيل لا غير. فنحن لا ندعي الإحاطة بكل ما كتب في هذا الصدد. فكتابات النقاد المسرحيين المغاربة واستعمالاتهم للصيغ والتعابير الدالة على معنى التناص أوسع من أن تحيط بها هذه النظرة العابرة التي تحتاج إلى من يغنيها أكثر وأكثر...

هوامش

(1) أسطو طاليس.فن الشعر.تحقيق عبد الرحمن بدوي.دار الثقافة .بيروت.ط2.1973 ص.4

(2) نفسه.ص.13

أسطو طاليس . فن الشعر . تحقيق عبد الرحمن بدوي . دار الثقافة . بيروت.ط2.1973 ص.4

نفسه.ص.13

(3) ابن رشيق . العمدة . دار الجبل . ط4 . 1972 . ج2. ص 280.

(4) شرح القصائد العشر.صنعة الخطيب التبريزي.تحقيق د. فخر الدين قباوة . منشورات دار الآفاق الجديدة . بيروت . ص 262

(5) انظر ابن عبد ربه . العقد الفريد . تحقيق أحمد أمين وأخمد الزيين وإبراهيم الأبياري . ج5 . ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة.ط3.1965.ص 338

(6) صبري حافظ . التناص وإشاريات العمل الأدبي . عيون المقالات (المغربية).ع2.س1986.ص 81.

(7) انظر سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي.المركز الثقافي العربي . بيروت، الدار البيضاء . ط1 .1989. ص 97. ويمكن الرجوع إلى الصفحات ما بين 91 و101 لمزيد من التوسع.

(8) صبري حافظ . التناص وإشاريات العمل الأدبي . ص 81 .

(9) سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي.ص: 100.

(10) تحليل الخطاب الشعري . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء .ط2.1982.ص: 121-124.

(11) انظر ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب.دار العودة.بيروت .ط1.1979.ص 253 .

(12) تطور المسرح المغربي قبل الاستقلال وبعده . المملكة المغربية . كتابة الدولة في الشبيبة الرياضة . سلسلة محاضرات الموسم الثقافي 1967 . مطبعة فضالة . المحمدية . المغرب.ص 140

(13) أبحاث ي المسرح المغربي.مطبعة صوت مكناس.المغرب. ط1.1974.ص 33

(14) انظر كتابه النقد المسرحي العربي(إطلالة على بدايته وتطوره) . منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة . سلسلة دراسات الفرجة 13 . تطوان . ط1 . 2011 . ص 107.108

(15) انظر الفصل الرابع الذي يتحدث فيه عن أحمد الطيب العلج والطيب الصديقي ضمن كتابه أبحاث في المسرح المغربي السالف الذكر ، وكذا كتابه المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة . منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية . ظهر المهراز.فاس.1994.49

(16) المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة.ص 50

(17)نفسه .ص 36

(18) من قضايا المسرح المغربي . مطبعة صوت مكناس.1978 .ص 23

(19) ينظر مثلا كتابه قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد . منشورات اتحاد كتاب العرب . سوريا . 1992.ص53 وما بعدها .

(20) انظر كتابه حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي . دار الثقافة . الدار البيضاء . 1985. ص 163، وكذا البيان الرابع للمسرح الاحتفالي ضمن كتابه المسرح الاحتفالي . الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان . بنغازي . 1990 . ص 145 وما بعدها

(21) انظر كتابه الميثولوجيا الاغريقية في المسرح العربي المعاصر.مطبعة أنفو برانت.فاس.1998

(22) المسرح المغربي : خرائط التجريب.دار النشر المغربية . الدار البيضاء.2003.ص 18 و45 مثلا

(23) انظر دراسته حول التنظير للمسرح المغربي ضمن كتاب المسرح المغربي بين التنظير والمهنية.منشورات مجموعة البحث في المسرح والدراما.تطوان.المغرب.ص 28

(24) انظر كتابه ذاكرة العابر. دار وليلي للطباعة والنشر مراكش.2004 ص 22.27.72.126

(25) انظر كتابه المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث.المطبعة والوراقة الوطنيية.مراكش.2007

(26) انظر كتابه « مساحات الصمت . منشورات اتحاد كتاب المغرب.الرباط.2004 ص 48 وما بعدها

(27) انظر كتابه « مساحات الصمت . منشورات اتحاد كتاب المغرب.الرباط.2004 ص 48 وما بعدها

(28) انظر كتابه المسرح المغربي من النقد إلى الافتحاص . مطبعة سيباما.فاس.2010.ص 40

(29) انظر مثلا كتابه أصول التخييل المسرحي . دار النشر المغربية . الدار البيضاء.2006.ص 118 و177

(30) انظر مقدمة كتابه الوجه والقناع في المسرح . دار البوكيلي للطباعة . القنيطرة.2003.ص من7 إلى 18

سوريا
التراث العربي
العدد رقم 48
1 يوليو 1992

تدوين الحروب في الشعر الجاهلي

• د. عبد الله محمود حسين

□ تمهيـــد :

عرف العرب الكتابة منـذ أقدم العصور ، ومـا تزال الآثـار العربيـة القديمة تقدم لنا كل يوم العديدمن الأدلة والبراهـين على الكتابـة العربية واستخدامها ، كما عرفتها العديدمن الشعوب ، والتي يعود فيها الفضل الأول والكبير لهم ، لاسدائهم تلك المنـة العظيمة للانسانية والمجتمعات البشرية مـن خلال الأبجدية التي أوجدها أسلافنا السابقون ، ومنها أخـذت تتطـور عبـر العصور ، حتى وصلت الى الأبجدية الحالية التي نستخدمها في أيامنا هذه .

كذلك عرف العرب الحرب ، وخاضوا غمارها وبرعوا فيها ، ونقلت لنـا روايات كثيرة عنها عبر الشعـر و الخطابة لفترة ما قبل الاسلام اضافة لبعض المنحوتات التي وجدت في المقابـر والآثار القديمة ، وعبـر المدونـات الدينيـة والتاريخية والشعر وغيرها من فنون الكتابة التي عرفها العرب في الفترة التالية لظهور وانتشار الاسلام .

□ الفتـرة الجاهليـة :

انتشرت القبائل العربية فوق رقعة من الأرض لها خصائص معينة جغرافياً وبشريـاً وعمرانياً ، وكل واحدة من تلك أثرت بشتى الصور والأشكال مع غيرها في السياق الحياتي لعملية الوجود العربي في جزيرة العرب أولا وغيرها من الأصقاع الأخرى ، ومن ثم فرضت من خلال طابعها الجغرافي الاقتصادي ظروفـاً قاسية على ساكنيها أو مرتاديها ، وتطلبت شروطاً معينة للتأقلم مع هذه البيئة الأصليـة أو الجديدة على تلك القبائل ، التي هاجـر



الكثيرون منها وانساحوا فوق العديد من البقاع لتأمين أبسط المتطلبات الحياتية الضرورية لهم ولأنعامهم ، والتي كان يقف على رأسها الماء والكلأ ٠٠

أضحت تلك المناطق الوفيرة الماء ومن ثم الكلأ موئلاً يقصده كل طالب لهما ، ونظراً لقلة أعدادها قياساً الى تلك المساحات الشاسعة والمترامية الأطراف الممتدة من أقصى حدود اليمن الى خليج عُمان ، ومن أعالي الجزيرة السورية حتى أواسط الصحراء الافريقية ، فقد غدت هذه الواحات المخضوضرة في وسط ذلك الامتداد الصحراوي الكبير مطمحاً لشيوخ القبائل ، كل يروم الحصول على واحدة منها أو قسم منها ، وعلى الأقل المشاركة في الاستفادة من خيراتها لصالح قبيلته ، ومن هنا ازدادت عوامل التنافس والتي كانت في الكثير الأعم تنقلب الى قتال داهم ، تطول فصوله بمأساوية لا حدود لها ٠ وهكذا كانت تلك واحدة من بواعث ودواعي نشوب الحروب والقتال بين القبائل العربية أنى كانت ديارهم ومواطنهم سعياً وراء تحقيق أكبر قدر من الموارد المعاشية لهم ولعشائرهم وذراريها وأنعامها ٠ كما أسهمت هذه البؤر الحياتية بدور حياتي كبير على صعيد القبائل العربية، كذلك فقد نجم عن هذا التجميع قيام تجمعات حضارية رائدة قامت حول هذه الغدران المائية أو الدلتات النهرية التي وفرت لمرتاديها أبسط متطلبات الحياة ، فقامت هنا وهناك العديد من كبريات الحضارات والدول التي عرفتها الأمم عبر تاريخ البشرية الطويل، فعلى أراضي ما بين النهرين قامت الامبراطوريات والحضارات الكلدانية والبابلية والآشورية ، وعلى دلتا النيل قامت الامبراطورية والحضارة الفرعونية ، وفي الحيرة أقام المناذرة دولتهم ، وتدمر عروس الصحراء عرفت واحدة من كبريات الدول، وذات الشيء في منطقة البتراء حيث أسس الأنباط دولة وحضارة ، كما سبق أن ظهرت في دمشق وحماة وحمص وحلب وصيدا وصور وجبيل والقدس واللاذقية وماري وايبلا وقرطاجة وغيرها العديد من الممالك والامبراطوريات التي تركت بصمات واضحة وهامة على صفحات التاريخ البشري والحضارة الانسانية ومازالت الكثير من شواهدها المادية العمرانية منها والمكتوبة تشير اليها والى عراقتها ودورها في المسيرة الانسانية واسهاماتها الكبيرة في هذا الميدان ٠

□ تدوين الحرب العربية :

كما سبق الاشارة اليه أعلاه ، فان قسماً كبيراً من الحروب القبلية التي دارت رحاها بين العرب أنفسهم أو مجاوريهم ، كان الباعث اليها على وجه العموم هو العامل الاقتصادي، من أجل الماء والطعام ، لذا كان طبيعياً أن يتمرس أبناء القبائل في بيئاتهم المختلفة والشديدة القسوة ، على تحمل الظروف والتأقلم معها ، وفي ذات الوقت الاستعداد للذود عن حمى الظعينة ورد غارات الطامعين في موارها الحياتية ، لهذا ، كانت القبائل تعمل على تنشئة أولادها ومنذ سنوات مبكرة على ركوب الخيل واستخدام الأسلحة الفردية المعروفة واتقان استعمالها ، وكان يشرف على تلك التدريبات بعض من فرسان القبيلة المعدودين ، أو كان الآباء يقومون بتعليم أولادهم فنون القتال وأساليب الطعن والطراد

في ميادين التدريب المجاورة لحمى قبائلهم • تبارت القبائل في الاشـادة بمآثـر رجالهـا الشجعان من خلال وسائل الاعـلام المتوفـرة وقتذاك ، والتي كان الشعراء والخطباء هـم أبرز أدواتها ، فعن طريقهم كانت تنقل أخبار القبائل عبر الفيافي والقفار ، أو من خـلال الأسواق التي كانت تعقد في أيام معلومة كسوق عكاظ وغيره حيث يتولى الشعراء والخطباء نقل تلك الأخبار عبر قصائد أو خطب تقال في هذه المناسبة أو تشيد بمناقب أحد رجالات القبيلة وبطولاته والأعمال التي قام بهـا في لقاء مع عدو ودوره في الذود عن حمى القبيلة ورد غارات المعتدين ، ويُعرّج الشعـراء أو الخطباء على الحديث عـن وسائـط القتـال المستخدمة سواء كانت سيوفاً أم رماحاً ونبالاً وغيرها، وكذلك بالحديث عن الخيول وصفاتها وأسمائها وغير ذلك • ومن هنـا ، ولأهمية الشعراء وقتـذاك ، كانت القبائـل تفخـر وتتباهى عندما يبرز من بين أبنائها شاعـر كبير يلقى شعره الذيـوع والانتشار ، حيث يمثل في حينه واحدة من أقوى وسائل الاعلام والنشر السريعة الانتشار والذائعـة الشيوع والاستعمال • بل وأكثر من ذلـك فكلما زاد عدد الشعراء في قبيلة مـن القبائـل ازدادت تيهاً وتفاخراً بهم بين أقرانهـا من القبائـل الأخرى • لذا فقد كان الشعر والخطابة ، هما الوعاءان اللذان بهما ومن خلالهما وصلتنـا الكثير من الأخبار والمعلومات عن أهم المعارك ونتائجها التي جرت في العصر الجاهلي وأماكن تلك المعارك وأبرز أبطالها ، وفي ذات الوقت الحديث عن الأسلحـة المستخدمـة وأنواعهـا وأسمائها • لكن على وجه العموم، كان الشعر الوعاء الأكثر شيوعاً والذي ضم في قصائـده تلك الأخبار ، ونقلت الينا كابراً عن كابر ، وما زلنا نرددها حتى أيامنا هـذه بل وحتى يرث الله الأرض ومن عليها • من هنا ، لم تكن مقولة : الشعر ديوان العرب • مقولة هامشية وانما هي حقيقة تدل على أهمية وضخامـة المعلومـات التي وصلت الينـا عبـر القرون بالشعر ومن خلاله عن حيـاة وأيـام وأخبار تلك القبائل والدول ، بما يوفر قسطاً كبيراً من الدقة ، وتغطية شبه شاملة لمعظم المعارك التي كانت تدور فيما بين تلـك القبائل أو الدول •

فالشعر هو المصدر الأول والرئيسي الذي حفظ به العرب الكثير من المعلومات المختزنة ضمن قصائده • ونقلت الينا خلال هذه القرون الطويلة ، هذا ولن ندخل هنا في مجالات سبق أن ولجها الكثـير مـن الدارسـين ذوي الاختصاص بالأدب الجاهلي ، وناقشوا مـدى أصالته وصدقه وغير ذلك من الأمور التي هي خارج نطاق بحثنا هذا • والمهم بالنسبة لنا ، أن الشعر الجاهلي موجود ولا يمكن أن يأتي من عـدم ، وعالج العديـد من الموضوعـات الحياتية التي كان يألفهـا الانسان العربي ، فتطـرق الشعراء لوصف مظاهـر الطبيعة : المطر والنخيل والسحب ، ومشاهد من فصول الشتاء ، والغدران ومواضع المياه والسيول والنحل والعسـل وبعض الصخـور الغريبـة والطيور ووصف بعض الحيوانات، فقد اشتهر البعض منهم بوصف الخيل مثل النابغة الجعدي، وأوس بن حجر بوصف الحُمر ، وعلقمة بن عبدة بوصف النعامة وغيرهم ، وعنوا بالمديح واستعاروا لذلك تشابيه مألوفة في حياتهم ، وتفننوا في الغزل والهجـاء والحكمة ، ولم يَقِلَ أثر الشاعر في السلم والحرب عـن أثر الفارس، الشاعر يدافع عن قومه بلسانه يهاجم خصومهم ويهجو سادتهم ، ويحث المحاربين على



الاستماتة في القتال ، ويبعث فيهم الشهامة والنخوة للاقدام على الموت حتى النصر ، في حين كان الفارس يدافع عن قومه بسيفه ، وكلاهما ذاب عنهم محارب في النتيجة ، بل قد يقدم الشاعر على الفارس ، لما يتركه الشعر من أثر دائم في نفوس العرب ، يبقى محفوظاً في الذاكرة ومتناقلا على الألسنة ، يرويه الخلف عن السلف بينما يذهب أثر السيف بذهاب فعله في المعركة . والشعر هو الذي حفظ لنا تلك المعارك والقصص والأخبار حلوها ومرها التي ما تزال تتردد أحداثها وحوادثها بين أسماعنا وتشنف آذاننا بسماع أخبارها وترداد قصصها كل حين ، اضافة لوجود عدد كبير من الشعراء الفرسان .

□ الحرب والشعر :

أفاد الشعر الجاهلي المؤرخين والباحثين في تأريخ الفترة الجاهلية ، فائدة جلى لا تقدر بثمن .

وربما زادت فائدة هذا الشعر من الوجهة التأريخية على فائدته من الوجهة الأدبية، لأنه حوى أموراً مهمة من أحداث العرب الجاهليين ، لم يكن في وسعنا الحصول عليها لولا هذا الشعر . وكانت القبائل العربية تعتز وتتباهى كلما نبه فيها شاعر واشتهر وذاع صيته ، لأنها بذلك تضمن المنافح عنها والكفيل بالتصدي لهجمات المعتدين وأقوال المغرضين .

زخرت دواوين الشعراء الجاهليين بالعديد من القصائد أو الأبيات الشعرية التي تتحدث عن الحرب وويلاتها وآثارها وأخطارها ، والتي تدل على خبرة عظيمة ومعرفة متعمقة بالحرب وفنونها وأشكالها التي كانت تجري في تلك الأيام ، يقدم لنا الشعراء خبراتهم وتجاربهم من خلال الدروس المستفادة من تلك الحروب ، اذ تشكل تلك القصائد نواقيس خطر تدق لمن يملك قليلا من عقل ليتجنب خوض الحروب ويتحاشى ويلاتها ومخاطرها التي ذاقوا بعضاً منها أو تعرفوا على البعض الآخر خلال حياتهم الطويلة ..

من تلك النماذج والشواهد نسوق بعضاً من هاتيك الأبيات الشعرية التي تطرقت للحرب وتحدثت عنها وحذرت من مغبة اشعال فتيلها تناولها الكثير من الشعراء في أشعارهم، ولعل زهير بن أبي سلمى يعد واحداً من أبرز هؤلاء الذين ضرستهم التجارب والأعوام الطوال التي عاشها حيث نيف على الثمانين عاماً ، فحفلت أيامه وأعوامه بالعديد من الخبرات والأخبار ، نقل الينا بعضاً منها عبر شعره الرائع ، المليء بالحكم التي ما زالت وستبقى صالحة لكل عصر وأوان .

يقول زهير في حديثه عن الحرب عبر معلقته الشهيرة :

وما الحرب الا ما علمتم وذقتم ... وما هو عنها بالحديث المرجم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة ... وتضرَ اذا ضريتموها فتضرم
فتعرككمْ عَرْكَ الرَّحى بثفالها ... وتلقح كِشافاً ثم تُنْتجْ فَتُتْئِم



ان حديثه عن الحرب ليس بالحديث الغفل أو الجديد ، وانما هو حديث عن أمر معاش ، يعرفه الجميع ، وخبروا نتائجه وذاقوا مرارته وويلاته ، فليس الحديث اذن رجماً بالغيب ، فهو ينقل في آلته التصويرية الدقيقة الرائعة مشهداً وصورة أكثر حيوية عندما يرسم صورة الحرب الذميمة ، وآلية نشوبها ومن ثم تأجج سعيرها عندما تحتدم في ساحات القتال المعارك الطاحنة الضروس التي لا تبقي ولا تذر والتي ان هي الا أشبه بالنار تبدأ صغيرة ثم ما تلبث بعد أن تضطرم نيرانها فتصبح كتلة هائلة مخيفة تأكل كل شيء حتى باعثوها ومنشبوها ..

ان هذه الصورة الرائعة والدقيقة للحرب وتحولاتها وأخطارها ، ما كان لها أن تتأتى من خلال قريحة شاعر رومانسي عادي ، لاخبرة له بالحروب ومضارها ، وكيف لا ؟ وزهير قد أربى على الثمانين عاماً وقد شهدوعاصر العديد منها طيلة هذه السنوات المديدة الزاخرة بالأيام والحروب وخاصة حرب داحس والغبراء التي دامت زمناً طويلا ، ابتلي الكثيرون بويلاتها وحاق بعدد أكبر الشيء ذاته من الخراب والدمار ، ناهيك عن النفوس التي أزهقت والأموال التي أنفقت والبلايا التي حلت بالقبائل المتقاتلة طيلة هذه الحرب – المجزرة – المدمرة ، والتي كان شاعرنا واحداً من معاصريها وشهودها . فنقل لنا بريشة الرسام المرهف تلك الصور الحسية الرقيقة ، والمشاهد الواقعية الرائعة وعن ذات الموضوع يقول أحيحة بن الجُلاح الأوسي .

أعصيم لا تجزع فان الحرب ليست بالدعابة

وأبو قيس بن الأسلت يذكر الحرب بقوله :

قالت – ولم تقصِد لقيل الخنا ... مهلاً فقد أبلغت أسماعي

أنكرتِه حين توسمته ... والحرب غول ذات أوجاع

من يذق الحرب يجد طعمها ... مُراً وتحبسه بجعجاع

في حين يصف جاس بن مرة الحرب (ت ٥٣٤ م) .

تأهب مثل أهبة ذي كِفَاح ... فان الأمر جلَّ عن التلاحي

واني قد جنيت عليك حرباً ... تُغِصُّ الشيخَ بالماء القَراح

مُذَكَّرةً متى ما يَصْحُ منها ... فتى نشبَتْ بآخر غير صاح

وفي شعر مالك البكري نجد وصفاً للحرب :

يا بؤس للحرب التي ... وضعت أراهط فاستراحوا

والحرب لا يبقى لجا ... حمها التخيُّل والمراح

الا الفتى الصبّار في النَّجَدات والفرسُ الوَقاح



وقيس بن زهير يقول :

وان سبيل الحرب وعر مضلة وان سبيل السلم آمنة سهل

وفي هذا المجال يقول حاتم بن عبدالله بن سعد بن الحشرج المعروف بالطائي ، الذي اشتهر بجوده حتى قال عنه أبو عبيدة أجواد العرب ثلاثة : كعب بن مامة وحاتم طي وهرم بن سنان صاحب زهير بن أبي سلمى ·

واني كأشلاء اللجام ولن ترى أخا الحرب الا ساهم الوجه أغبرا

أخو الحرب ان عضت به الحرب عضها وان شمرت يوماً به الحرب شمرا

لعل في هذه الشواهد ما يكفي للدلالة على معرفة العرب الجاهليين للحرب ومخاطرها، وقد نقلت الينا هذه الصور من عصور قديمة من خلال الشعر وبه ، فحفظها ونقلها الينا سالمة وستبقى كذلك لآماد طويلة ما دام الشعر موجوداً تحفظه الدواوين وتتناقله الأجيال بعد الأجيال طيلة مسيرة الحياة ·

□ أيام العرب :

عرفت الحروب التي دارت بين القبائل العربية نفسها أو بين بعضها والدول المجاورة كالفرس بالأيام · رغم أن الكثير منها كان يدوم لأكثر من يوم بل وأكثر من أعوام كما هو الحال في حرب البسوس التي دامت قرابة أربعة عقود كاملة من السنين ، وفنيت جراءها أعداد كبيرة من طرفي الصراع ، والتي شملت عدداً من الأيام منها : يوم النهي، يوم الذنائب يوم واردات ، يوم عنيزة ، يوم القصيبات ، يوم تحلاق اللمم ولقد كانت هذه الأيام مورد أقاصيصهم، وساحة بطولتهم، ومسرد حوادثهم ساهم بها زعماء القبائل ، ورؤساء العشائر ، والعديد من القرون الفرسان الذين ذاع صيتهم من خلال أفاعيلهم وبطولاتهم ، التي كانت تتناقلها الركبان ويتفاخر بذكرها وترداد أخبارها أفراد العشائر كبيرهم وصغيرهم ، نسائهم ورجالهم وغير ذلك · وكانت هذه الأيام من الكثرة والعدد لدرجة كبيرة ، فقد جمع أبو عبيدة كتاباً صغيراً حوى خمسة وسبعين يوماً وآخر كبيراً جمع فيه ألفا ومائتي يوم ، وان أبا الفرج الأصفهاني ألف كتاباً جمع فيه ألفاً وسبعمائة يوم ، هذا في حين جمع محمد أحمد جاد المولى ورفيقيه كتاباً أسموه أيام العرب في الجاهلية، اقتصروا فيه على الأيام المشهورة التي وصل اليهم تفصيل حوادثها وذكر أسبابها ورواية أشعارها وقصائدها ، أما الأيام التي لم يقع في الكتب الا ذكر عنواناتها مجردة من الحوادث وذكر الأسباب فقد جاوزها اختيارنا ، كما يقول المؤلفون في مقدمة الكتابة ·

أهمية هذه الأيام تتأتى من كونها واحداً من أهم المصادر عن الحروب والتي وصلت الينا من خلال الأشعار التي قيلت فيها سواء من حيث الفخر والاعتزاز بانتصارات أحرزتها هذه القبيلة أو تلك ، أو وصف لمجريات وقائعها نقلت الينا بريشة الرسامين والمصورين البارعين في هاتيك الأيام وهم الشعراء ·



كان من أبرز هذه الأيام هو :

١ ـ أيام القحطانية فيما بينهم عشرة أيـام ٠

٢ ـ أيام القحطانيين والعدنانيين تسعة أيـام ٠

٣ ـ أيام العـرب والفرس منهـا يوما الصفقة وذي قار ٠

٤ ـ أيـام ربيعـة فيمـا بينها حـرب البسـوس والتـي اشتملت عـلى ستة أيـام ٠

٥ ـ أيام ربيعة وتميـم خمسة عشـر يومـاً ٠

٦ ـ أيام قيس أحد عشر يوماً ٠

٧ ـ أيام قيس وكندة عشرة أيام ٠

٨ ـ أيام قيس وتميم سبعة أيام ٠

٩ ـ أيام ضبة خمسة أيام ٠

١٠ـ أيام متفرقة ثلاثة أيام ٠

وهذه تشكل كماً كبيراً حوى من المعلومات الشيء الكثير عن أماكـن وأوقات نشـوب هذه الصراعات القبلية المسلحة ، والمشتركين في القتال من كلا الطرفين ، وأبرز الفرسان ونتائج الحروب وأهم الأسلحة المستخدمـة في هذه الحروب ، وهي التي تشكل كما لا بأس به من المعلومات المفيـدة في مجـال التاريـخ العسكري ٠ وهكذا من خلال الشعر العـربي القديم نقلت الينا العديد من الصور حيـال تلك الحروب ، فكان الشعر سجلا حفظ لنـا وبأمانة تلك القصائد الشعرية الرائعة التي قالها الشعراء سواء كانوا من الفرسان الذين ساهموا وبشكل فعال ، أو قالها شعراء القبائل المشاركة في هذه الحروب ٠

آ ـ الشعر وأماكن الحروب :

ان مطالعة العديد من القصائد الشعرية الزاخرة بها دواوين الشـعراء نجدها مـلأى بالمعلومات المفيدة من الناحية العسكرية والتي يمكننا أن نخلص منها ما يلي :

ـ أسماء وأماكن الحروب التي جرت بين القبائـل ٠٠ فمن خـلال القصائد نجـد العديد من الاشارات للأماكن التي كانت تدور فوقها تلك الحروب ومنها تم استخلاص أسماء الحروب والتي عرفت بالأيـام أو الغـارات والغزوات وغيرها ، ومن ذلك نسـوق بعض الشواهـد ٠

فمن يوم الصفقة يقول الأعشى يمـدح هوذة بن علي الحنفي الذي كان مكلفاً بخفارة عير كسرى أنوشـروان التي كان يرسلهـا لليمن وهي محملة بالنبع ، وقد دارت الحرب بين قبيلة تميم والفرس ودارت الدائرة على تميم وعرف بالصفقـة ، لأن كسرى أصفـق الباب على بني تميم في حصن المشقر ، ويعرف هذا اليوم أيضاً بيـوم المشقر ، وهـو حصن بالبحرين ، ففي هذا يقول الأعشى :



سائـل تميماً بـه أيـام صفقتهـم ... لمـا رآهـم أسـارى كلهـم ضرعـا
وسـط المشـقر في غبـراء مظلمـة ... لا يسـتطيعون بعـد الضـر منتفعـا

وفي يوم ذي قار،وهو اليوم الذي تمكنت فيه العديد من القبائـل العربية المتضامنـة المتضافرة من ايقاع اكبر هزيمة تحيق بالفرس ، وقد جرت أحداث هـذا اليوم بعد بعث الرسول العربي الكريم محمد بن عبدالله(ﷺ) واخبر بها اصحابه حيث قال : اليوم أول يوم انتصفت فيه العرب من العجم وبي نصروا ـ وذو قار ماء لبكر قريب من الكوفة،ويعد هذا اليوم من اكثر أيام العرب فخراً واكثرها ذكراً لدى الشعراء الذين تغنوا بالانتصار العربي الذي تحقق ولأول مرة على الطغيان الفارسي الذي كان مسيطرا على معظم المناطق الشرقية من بلاد العرب والتي تعـرف اليوم بالكـويت والبحرين وقطر والأمارات العربيـة المتحدة وعمان وحتـى اليمـن ـ فقال اعشـى قيس مفتخرا بهذا اليوم قصيدة رائعة منها :

لـو أن كـل معـد كـان شـاركنـا ... في يوم ذي قـار ما أخطاهم الشـرف
لما أتونـا كـأن الليـل يقـدمهـم ... مطبق الارض تغشاهـا بهم سـدف
بطـارق وبنــو ملـك مـرازبـة ... مـن الاعـاجـم في آذانهـا النطـف

وفي قصيدة أخرى يمدح نفس الشاعر بني شيبان مشيراً لليوم ذاته :

فصبّحهم بالحنـو حنـو قـراقــر ... وذي قـارهـا منهـا الجنـود فقلّت

وأما العديل بن الفرج العجلي فقال :

ما أوقـد النـاس مـن نـار لمكرمـة ... الا اصطلينـا وكنـا مـوقـدي النار
وما يعـدون مـن يـوم سـمعت بـه ... للنـاس أفضـل من يـوم بذي قـار
جئنـا بأسـلابهـم والخيـل عابسـة ... لمـا استلبنـا لكسـرى كـل اسـوار

وقال أبو كلبة التيمي :

لـولا فـوارس لا ميــل ولا عـزل ... مـن اللهـازم ما فظلتـم بـذي قـار
ان الفـوارس من عجـل هم أنفـوا ... من أن يخلوا لكسـرى عرصـة الدار
لا قوا فوارس مـن عجـل بشكتهـا ... ليسـوا اذا قلصت حـرب بأغمــار
قد أحسنت ذهل بن شيبان وما عدلت ... في يوم ذي قار فرسـان ابـن سيـار



وقد أشاد الكثير من الشعراء بهذا اليوم والنصر الذي أحرزه العـرب ممثلـين ببعض قبائلهم وأفاضوا في كيل المديح لفرسان العرب وقادة القبائل المشاركة في القتـل بل وأكثـر من ذلك ، وجه البعض منهم اللوم والتقريع لعدد من القبائل وقادتها الذين لم يشاركوا في صنع هذا النصر العربي الكبـير ، والذي لولا قصائد أولئك النفر مـن الشـعراء لمـا وصلتنا أخبار هذا اليوم ووقائعه وتفاصيل أحـداثـه ٠

وخلال تجوالنا عبر صفحات الدواويـن الشعرية يمكننا الوقوف على عدد من أسماء الأيام الكثيرة منها : قال ابن الرعلاء الضبابي عن يوم عين أباغ :

كـم تـركنـا بالعـين عـين أبـاغ   مـن مـلوك وسـوقـة أكفـاء
أمطرتهـم سـحائب المـوت تتـرى   ان في المـوت راحـة الأشـقياء
ليس مـن مـات فاسـتراح بميت   انمـا الميـت ميـت الأحيـاء

وعين أباغ واد وراء الأنبار على طريق الفرات الى الشام وكان هذا اليوم للحـارث الأعرج بن جبلة ملك العرب بالشام (ت ٥٥٦ م) على المنذر بن ماء السماء ملك العرب بالحيرة والذي يعرف بالمنذر الثالث بن امرىء القيس ، وماء السماء اسم أمه وهو من أشهر ملوك الحيرة وأكثرهم غـزواً وفتحاً ٠ وقـال عمرو بن حوط بن سلمى بن هرمى بن رباح عن يوم طخفـة ، وهو لبني يربوع من تميـم على المنـذر بن ماء السمـاء وهو موضـع في طريق البصرة الى مكة ، حيث يقول :

قسطنـا يـوم طخفـة غـير شـك   عـلـى قابـوس اذ كـره الصبـاح

ونجد لدى الأعشى اشـارة ليوم أوارة جبل لبني تميم ، وهو للمنذر بن ماء السماء على قبيلة بكر ، حيث يقـول :

ومنـا الذي أعطـاه بالجمـع ربـه   على فاقـة وللملـوك هبـاتهـا
سـبايـا بنـي شـيبان يـوم أوارة   عـلى النـار اذ تجلى بـه فتيانهـا

وغير ذلك كثير ، وهي أكثر من أن يطالها حصر في دراسة كهذه ، تروم تسليط الأضواء على بعض الجوانب الدالة على الدور الذي أسهم به الشـعر العربي مـن حيث التأريـخ العسكري للحروب ، اذ من النادر أن نجد شاعـراً أو ديواناً شعرياً لأي من شعراء العـرب الجاهليين يكاد يخلو في مجمله أو في قصائده من ذكر لأيام العرب ، سواء شارك بها هـذا الشاعر أو عاصرها ، أو شاركت به قبيلته ٠



ب ـ نتائج الحروب :

لم يكتف الشعراء بايراد أيام وأسماء الحروب التي دارت بين القبائل العربية في العصر الجاهلي وانما كانوا يتطرقون أيضاً للحديث عن نتائج هذه الحروب ، والاشادة بالانتصارات التي تحرزها هذه القبيلة أو تلك ، وأحياناً ومن خلال نفس القصائد نجد العديد من الأبيات الشعرية التي يحاول الشعراء فيها الاستهزاء بخصومهم أو ترداد وذكر بعض العيوب وخاصة هزيمتهم أو فرارهم من المعارك ، أو اتخاذ موقف متخاذل ازاء بعض الحروب ، والشواهد في الشعر العربي القديم كثيرة ، نقدم بعضاً منها ، للدلالة على مدى الاسهام الذي قام به الشعر والشعراء في التدوين والتأريخ العسكري للعرب قبل الاسلام ، بشكل غير مباشر ، لأنهم عندما نظموا تلك القصائد لم يكن يدور في خلدهم أنهم يؤرخون لمعركة أو واقعة معينة ، بل كانت القصائد تنظم أو تقال وفقاً لهذه المناسبة أو تلك ومدى تأثيرها في أعماق الشاعر ومن ثم افلات عفاريت الشعر من عقالها حيث تخرج تلك القصائد ، وفي هذا السياق نجد بعضاً من المؤشرات والشواهد المفيدة ، منها قول قيس بن زهير عندما وقف على جثة حذيفة بن بدر قتيل داحس والغبراء :

شفيت النفس من حمل بن بدر	وسيفي من حذيفة قد شفاني
شفيت بقتلهم لغليل صدري	ولكني قطعت بهم بناني
فلا كانت الغبرا ولا كان داحس	ولا كان ذاك اليوم يوم دهاني

وقيس هو سيد بني عبس وكان يلقب بقيس الرأي لجودة رأيه وكان أيضاً مجرباً ، من أقواله « ان مع الثروة والنعمة التحاسد والتباغض والتخاذل ، وان مع القلة التعاضد والتوازر والتناصر» وله أيضاً : « أربعة لايطاقون : عبد ملك ، ونذل شبع ، وأمة ورثت ، وقبيحة تزوجت » *

أما عروة بن الورد فيذكر فرار الحكم بن الطفيل في نفر من أصحابه حتى قطع العطش أعناقهم فماتوا ، في حين وضع الحكم حبلا في عنقه وتدلى من احدى الأشجار فاختنق مخافة أن يقع في الأسر ، وكان ذلك في يوم الرقم الذي جرت وقائعه فيما بين غطفان وبني عامر ، والرقم جبال دون مكة بديار غطفان وفي هذا يقول عروة :

ونحن صبّحنا عامراً في ديارها	علالة أرماح وضرباً مذكرا
بكل رقاق الشفرتين مهند	ولدن من الخطي قد طرّ أسمرا
عجبت لهم اذ يخنقون نفوسهم	ومقتلهم تحت الوغى كان أجدرا

وهنا نجد نوعاً من التهكم والسخرية اللذين يبديهما الشاعر حيال الهاربين ، يصل في النهاية الى القول أنه كان أجدر وأفضل لهم أن يموتوا ميتة الأبطال بين طعن القنا وخفق



البنود ، بدلا من أن يموتوا خنقاً مخافة الأسر . أما خداش بن زهير فيقول عن يوم العبلاء وهو ذلك اليوم الذي كان لصالح قيس على كنانة وقريش ، والعبلاء علم على صخرة بيضاء الى جانب عكاظ :

ألم يبلغك بالعبلاء أنّا	ضربنا خندفا حتى استفادوا
نبني بالمنازل عز قيس	وودوا لو تسيخ بنا البلاد

ويقول :

ألم يبلغك ما قالت قريش	وحتى بني كنانة اذ أثيروا
وهمناهم بأرعن مكفهر	فظل لنا بعقونهم زئير
نقوم مارن الخطي فيهم	يجيء على أستتنا الخرير

لعل خير ما ننهي به هذا الجانب عن الدور الهام للشعر العربي في تأريخ وتدوين الحروب والوقائع ، أن نذكر بعضاً من أبيات أعشى قيس التي قالها مفتخراً بيوم ذي قار ونتائجه المشرقة للعرب كافة ، فهو يقول :

وجند كسرى غداة الحنو صبحهم	منا غطاريف ترجو الموت وانصرفوا
لقوا ململمة شهباء يقدمها	للموت لا عاجز فيها ولا خرف
فيها فوارس محمود لقاؤهم	مثل الأسنة لا ميل ولا كشف
بيض الوجوه غداة الروع تحسبهم	جنان عين عليها البيض والزعف
لما رأونا كشفنا عن جماجمنا	ليعلموا أننا بكر فينصرفوا
قالوا : البقية والهندي يحصدهم	ولا بقية الا السيف فانكشفوا
لو أن كل معد كان شاركنا	في يوم ذي ما أخطاهم الشرف

* * *

تراجم الرجال في الأدب العربي

للأستاذ أحمد أمين

تشغل تراجم الرجال في آداب اللغة العربية أوسع مكان ، وتستغرق أكبر حيز ؛ بل لا نبالغ إذا قلنا إن ما نسميه اليوم « أدب اللغة » كان يدور حول تراجم الرجال من أدباء وشعراء وعلماء ، وذكر شيء من أجود ما قالوا ؛ فأقدم كتب الأدب كالأغاني إنما بني على الأصوات المختارة ، وتدرج منها إلى ذكر الأدباء وترجمة حياتهم ، وأهم ما عرض لهم .

وأكثر الذي نعرفه من ضروب التأليف القديم في الأدب نوعان : نوع أسس على تراجم الرجال كالأغاني ومعجم الأدباء وطبقات الشعراء ، ويتيمة الدهر ؛ ونوع أسس على المختار من المنظوم والمنثور ، ككتاب الجاحظ في البيان والتبيين ، والكامل للمبرد ، والعقد الفريد لابن عبد ربه . فأما نظرة عامة في الأدب عامة ، أو فرع من فروع الأدب — كالشعر والخطابة — وتحليله تحليلا عميقاً مفصلا ، فذلك ضرب لا نعرف أن الأقدمين وصلوا إليه . والحق أنهم تركوا لنا شيئاً (خاما) يصح أن يستفاد منه بمهارة الصنعة ، وإجادة الفن ، ولم يخلفوا لنا شيئاً ناضجاً يحسن الوقوف عنده .

والسبب في أن الأقدمين سلكوا هذين الطريقين اللذين أشرنا إليهما أنهما أسهل الطرق على المؤلف ؛ فهو في ترجمة الرجل يذكر تاريخ ولادته ، وبعض حكايات رويت وحوادث عرضت ، ثم تاريخ وفاته ، وبها ينتهي الفصل . وفي الطريقة الثانية يختار ما تقع في الكتب من النوع الأول وأمثالها ، ثم يربط بينها برباط قوي أو ضعيف ، فتكون من ذلك مجموعة يصوغ لها اسماً كالبيان والتبيين ، والكامل ، والأمالي ؛ وكلا الضربين نوع من التأليف الساذج ، وأول درجة في سلم التأليف ؛ ولم يصل البحث في أوربا إلى هذا النوع من التأليف الذي يحلل ويستقصي ويلم بالنظرة العامة تستغرق الموضوع من جميع جهاته إلا في العصور الحديثة .

وفي هذا العيب نفسه وقعت كتب التاريخ العربية ، فهي إما دائرة حول السنين يذكر في كل سنة ما حدث ، أو حول الدول وولاتها يذكرون ما حدث في أيامهم ؛ فلم تعرف النظرة العامة إلى الموضوع ، والإحاطة به ، وتحليله وتعليله ، بدرجة لم يصل إليها مؤرخونا .

ولعل الباعث الأول فيما نحن بصدده من تراجم الرجال ، والذي ظهر لي أن الباعث الأول على ترجمة الرجال — في الإسلام — كان باعثاً دينياً ، وذلك من وجهين : الأول أن المسلمين في أثناء جمعهم للحديث رأوا منه قسما كبيراً يتعلق بحياة النبي (ص) وغزواته ، وحوادث تتعلق بكبار الصحابة كأبي بكر وعمر وحروبهما وفتوحاتهما ؛ فكان ذلك أساساً لوضع كتب السير ؛ وقد رووا أن أول من ألف في سيرة رسول الله (ص) عروة بن الزبير بن العوام ، (٢٣ — ٩٤ هـ) وأبان بن عثمان بن عفان (٢٢ — ١٠٥ هـ) فكان عملهما في وضع سيرة الرسول أساساً لوضع سيرة غيره من كبار الصحابة ، ثم تلاحق الأمر واتسع .

(الثاني) أن علماء المسلمين لما هالهم كثرة ما وضع كذبا على رسول الله (ص) من الأحاديث لجئوا إلى وسائل يعرفون بها صحيح الحديث من ضعيفه ، وكان من هذه الوسائل تشريح رجال الحديث من الصحابة والتابعين ، وتقدم

وتعديلهم وتجريحهم ، فتكوّن من ذلك مجموعات من تراجم الرجال وسيرهم وشيء مما حدث لهم ، ليستفاد منه صدقهم أو كذبهم ، ثم جاء رجال الأدب فقلدوا المحدّثين وحذوا حذوهم ، وبنوا أدبهم على هذه التراجم التي أحكموا تقليدها .

ودليلنا على أن الأدباء قلدوا المحدّثين ، أن المحدّثين كانوا أسبق إلى هذا العمل تاريخاً ، ففي العهد الأموي نرى عروة وأبان يكتبان سيرة النبي ، ونرى أحاديث قيلت في جرح الرجال وتعديلهم ، ونرى في صدر الدولة العباسية شعبة بن الحجاج ويحيى بن سعيد القطان يؤلفان الكتب في نقد المحدّثين وبيان صادقهم من كاذبهم ؛ مع أنا لا نعلم في هذا العصر كتاباً أدبياً يصح أن يقال إن موضوعه تراجم رجال الأدب .

إلى نرى من أقوى الأدلة على ذلك أن الصبغة التي اصطبغت بها كتب التراجم الأدبية صبغة محدّثين أكثر منها صبغة أدباء ، خصوصاً ما أُلّف منها أول عصر التأليف ككتاب الأغاني ، فإنك ترى فيه الأسانيد على نمط أسانيد المحدّثين ، والتعبير في كثير من الأحيان تعبير محدثين ، وذلك كقوله (أخبرني الحسين بن يحيى عن حماد عن أبيه عن أبي عبيدة قال بلغني أن هذا البيت (لا يذهب العرف بين الله والناس) في التوراة . . . . قال إسحق : وذكر عبد الله ابن مروان عن أيوب بن عثمان الدمشقي عن عثمان بن عائشة قال سمع « كعب الحبر » رجلاً ينشد بيت الحطيئة :

من يفعل الخير لا يعدم جوازيه
لا يذهب العرف بين الله والناس

فقال : والذي نفسي بيده إن هذا البيت لمكتوب في التوراة . قال إسحق قال العمري : والذي صح عندنا في التوراة « لا يذهب العرف بين الله والعباد »[1]) .

فلعلك ترى معي أنك وأنت تقرأ هذا كأنك تقرأ قطعة من أحاديث البخاري .

ومن أكبر المظاهر التي تأثرت بها كتب تراجم الأدباء بكتب المحدّثين احتجاب شخصية المؤلف ، تقرأ في الأغاني فيمر بك روايات عن الرجل وأحاديثه ووقائعه وأدبه وشعره ، ولكن قل أن تظفر منه بكلام له أو نقد لشعر ، أو تعليق على حادثة ، أو نحو ذلك ، ويظهر لي أن هذا أيضاً أثر من آثار تقليد المحدّثين ، فقد حصروا أنفسهم في دائرة النقل ، نقل ما حدثوا به ، ونقل ما بلغهم عن الرجل ، وذلك إن جاز في الحديث ومجال القول ضيق ، لأن المحدّث لا يهمه من المترجم له إلا ما يدل على صدقه أو كذبه وتجريحه أو عدالته — فما كان يجوز في الأدب ، ومجال القول ذو سعة ؛ وشخصية الأديب في النقد والتحليل ، وبيان المحاسن والمساوي ، وموضع الحسن أو القبح ، لها القيمة الكبرى في الفن الأدبي . ولكن هو التقليد للمحدّثين ترجع بهم هذا النوع . وليس هذا مقصوراً على كتب التراجم ، بل هو — أيضاً — في أصول كتب الأدب المؤلفة في ذلك العصر : فإذا قرأت في البيان والتبيين أو عيون الأخبار لابن قتيبة لم تجد المؤلف شخصية بارزة ، مع قدرتهما الفائقة وما لهما من بسطة في العلم والأدب ، ولو أحصيت ما للجاحظ في البيان والتبيين لم تجد له ربع الكتاب ولا خمسه ، وإنما له الاختيار والجمع — شأن المحدّثين في الحديث . وكذلك الشأن في عيون الأخبار والأغاني وغيرها .

ولعل في هذا ما يكفي لإثبات أن الأدباء كانوا مقلدين المحدّثين في وضعهم التراجم .

على كل حال كان لنا تراجم للرجال نحوا فيها مناحي مختلفة ؛ فمنهم من ترجم لكل شخص ممتاز بأي نوع من أنواع المميزات ، كما فعل ابن خلكان في « وفيات الأعيان » فقد ترجم لكل عين وكما يقول هو : « لأولي النباهة » ولم يستثن إلا الصحابة والتابعين والخلفاء ؛ فترجم العالم والفقيه والمتصوف والشاعر والأديب والنحوي واللغوي والوالي والشعوذ . ومنهم من اقتصر على طائفة خاصة كما فعل ياقوت

---

[1] الأغاني ، ٤ ج ٢ .

فى معجم الأدباء ، فقد ترجم فيه للأدباء خاصة ، وكما فعل ابن قتيبة وابن سلام فى «طبقات الشعراء» وكما فعل السيوطى فى «بغية الوعاة فى تراجم النحاة» . ومنهم من اقتصر على تراجم الأدباء فى عصر خاص كما فعل الثعالبى فى كتابه «يتيمة الدهر فى شعراء أهل العصر» الخ .

والآن نعرض لمسألة هامة وهى : هل وفى هؤلاء المترجمون بالغرض الذى قصدوا إليه ؟

وقبل ذلك يجب أن نبحث متى تكون ترجمة الحياة جيدة وافية بالغرض ؟

المترجم «واصف» لمن يترجمه ، والواصف ينبغى أن يُخرج بقلمه ولغته ما يخرجه الرسام بريشته ، بل القلم مجال أوسع من الريشة ، فالقلم يستطيع أن يتناول إلى المعنويات من أخلاق وعقلية ومشاعر وصفات نفسية ، على حين أن الريشة لا تستطيع أن تصل إلى شىء أكثر من ذلك ، ثم إن القلم يلاقى من الصعوبة ما لا تجده الريشة ، [illegible] معلوم أمامها ماديات ذات مقاييس خاصة ونسب معينة يسهل على المصور أن يراعيها ، ولكن الكاتب يعانى بقلمه فى إخراج الصورة كاملة متسقة أكبر العناء . يجب أن يكون الواصف من دقة الحس ويقظة العقل وحسن التقدير لما يهم وما لا يهم ولطف الذوق والقدرة على الإبانة بحيث يستطيع أن يصف لك الشخص الموصوف كأنك تراه ، بل أكثر من أن تراه ؛ فهو يريك من المعنويات ما لا ترى ، ويريك الصورة الشىء دفعة واحدة ، فتستطيع أن ترى النسب بين أجزائها ، وتدرك الجمال التركيبى كما تدرك الجمال الافرادى ، والكاتب الماهر يسلسل بين أقواله ويحملها بالمنطق الصحيح والأسلوب الأخاذ ، فيسرق منك نفسك ، فلا تنتبه إلا وقد وعيت صورة الموصوف كاملة — يرى الواصف الشخص فيدرسه ويخبره ثم يدرسه ويخبره ويجمع حوله كل ما يهمه ، ويمحصه ، حتى إذا اجتمعت له فى ذهنه صورة كاملة متناسقة تؤلف وحدة ، استطاع أن يبرزها بقلمه فيشركك غيره فى رؤية ما يرى . فإن كان الواصف لم يدرك عصر الموصوف جمع أخباره وحوادثه وقصصه وامتحنها بكل ما اخترع «البحث» من وسائل للامتحان ، ثم كان شأنه معها شأن سابقها .

وهناك نوعان من التراجم يصح أن نسميهما تراجم خارجية وتراجم ذاتية ، ونعنى بالأولى تراجم يقتصر فيها المترجم على وصف المترجم له بذكر الحقائق الخارجية والوقائع التى حدثت للمترجَم من غير أن يشوبها المترجم بشىء من أفكاره ومشاعره . والترجمة من هذا النوع ليست إلا ثبتاً للحقائق ، وهى بالتاريخ أشبه ، أما النوع الثانى فتراجم يذكر فيها المترجم ما وصل إليه من حقائق ويحللها ، ثم يشفعها برأيه فى المترجَم إما دفاعاً عنه أو هجوماً عليه ، إما نقداً وذماً وإما مدحاً وتقريظاً ، إما استحساناً لمأثور من أقواله وآرائه أو استهجاناً ، وهذا النوع بالأدب أليق .

و[illegible] من الرجال إلا من كانت له ناحية من نواحى النبوغ كالسياسة أو الأدب أو اللغة أو النحو أو الخلق أو العلم ، فواجب المترجم أن يدلنا على موضع نبوغ من يترجمه ويعطيه أكبر عنايته ، ويجعل القارئ يكاد يلمسه بيده ، فإن هو قصر فى ذلك فقد قصر فى أهم ركن للترجمة .

إذا نحن نظرنا — فى ضوء هذه القواعد التى ذكرناها — إلى كتب التراجم العربية وجدناها على اختلاف أنواعها معيبة من جهة وجوه ، وهى فى هذه العيوب تختلف شدة وضعفاً .

فأظهر عيب فيها أنها لم تسلك طريق البحث العلمى ، فقد وضعت فيها الأساطير والخرافات بجانب الحقائق من غير تمحيص ؛ وأكثر ما يكون ذلك فى تراجم رجال الدين والتصوف ، لعدم يفقد المترجم ملكة النقد ، ويسلم بكل ما حكى له .

أضف إلى ذلك أن المترجم يكثر من ذكر الأقوال المختلفة ، ويتركها على عواهنها من غير أن يبذل جهداً في تحقيقها ، والخروج منها بنتيجة يرضاها ؛ فتقرأ مثلا في ابن خلكان قولاً يقول إن أبا تمام الشاعر المشهور من قبيلة طيئ ، وقولاً يقول إن أباه كان نصرانياً من أهل جاسم (قرية من قرى دمشق) يقال لها تدوس العطار فجعلوه أوساً ، وقد لفقت له نسبة إلى طيئ ، ولكن أي القولين أصح ؟ وماذا بذل المؤلف من الجهد في تحقيق هذه المسألة ؟ لا شيء من ذلك ، ولكن أقوال يرصف بعضها بجانب بعض من غير تمحيص ؛ وترى في كتاب « الأغاني » من هذا الضرب الشيء الكثير . وقل مثل ذلك في الوقائع التاريخية ، فهي تقال وتذكر فيها الروايات المختلفة ، ثم يقف قلم المؤلف ؛ مع أن المعقول أن جمع هذه الروايات المختلفة ليس إلا مقدمة لتمحيصها والخروج منها بنتيجة تقرب إلى الصواب .

الحق أن النقد عند كتاب التراجم [illegible] [illegible] بهروا في امتحان الحقائق وتخليص جيدها من زيفها [illegible] لم إلا نعثر في « وفيات الأعيان » لابن خلكان و « معجم الأدباء » لياقوت و « الأغاني » على نتف صغيرة من النقد ، تدل على دقة ملاحظة وجودة نظر ، وربما كان أمثلهم في ذلك ابن خلكان ، ولكنها مواقف نادرة قليلة لا يصح أن يقال إنها النظام المتبع في التأليف .

كذلك من أوضح العيوب البارزة في هذه الكتب ، أن المؤلفين لم يستطيعوا أن يقوّموا موضع نبوغ المترجم له فيخصوه بالشرح الوافي . قد كنت أفهم أن كتاباً كبغية الوعاة في أخبار النحاة يعنى في تراجمه بهذه الناحية النحوية ، فيبين مكانة المترجم في النحو ، وموضع نبوغه ، وأي شيء جدد في النحو حتى استحق أن يترجم ، ولكن قلّ أن أعثر فيه على شيء من ذلك ؛ ومثل ذلك يقال في طبقات المحدّثين والفقهاء والأدباء ؛

أقرب ما في هذا النوع عناية المترجمين بالشعر لغير الأديب والشاعر ، فترى كثيراً منهم — كابن خلكان — يتحفون المترجم من بيتين أو أبيات من الشعر ينسبها إليه ، ويذكرها بجانبه ، ويجعل لها مكاناً ممتازاً في ترجمته ، ولو كان هذا الذي يترجم له شاعراً أو أديباً لغفرنا للمترجم هذه العناية ؛ أما والمترجَم عالم أو مشرع أو محدث أو اجتماعي ، فما قيمة بيتين أو أبيات قالهما في حياته ؟ أليس سخيفاً أن تقرأ في ابن خلكان ترجمة الإمام الشافعي فلا ترى فيها شرحاً لموضع نبوغ الشافعي ومقدرته في التشريع ، وماذا يمتاز من بقية الأئمة ، وأين مكان مذهبه من الرأي والحديث ؟ ثم تراه يعنى عناية فائقة بأبيات ضعيفة رويت له ، وهذا هو بعينه ما فعله في ابن جرير الطبري المؤرخ ، وطلائع بن رزيك السياسي ، والفارابي الفيلسوف . إنما يجب أن يذكر للشاعر شعره ، وللفقيه فقهه ، [illegible] ، والفيلسوف فلسفته ، ويجب أن تكون [illegible] [illegible]ية يعنى بها المترجم .

* * *

هذا وقد عني المحدثون بوضع تراجم مفردة مستقصية ، حلل فيها الأشخاص والحوادث تحليلا دقيقاً ، ويعتمد فيها على النمط الحديث في البحث ، ويستفاد فيها مما وصل إليه علم النفس من استكشاف وعما وضع علماء الأدب المحدثون من أنماط . ونرجو أن يتتابع التأليف على هذا النمط ، ويتمشى في الرقي مع الزمن ، حتى تكون لنا مجموعة قيمة من تراجم المشهورين في العصر الإسلامي من أدباء وفلاسفة وشعراء وغيرهم ، تقرأ الترجمة فتشعر كأن المؤلف أحيا المترجَم وبعثه من جديد ، وتشعر وقد قرأت الترجمة كأنك لقيت المترجَم وعاشرته وحدثته وقرأت كتبه واستقصيت دخيلة نفسه[1] .

أحمد أمين

(١) انظر خلاصة — هذا البحث — في مجلة الحديث الغراء التي تصدر في حلب .

سوريا

الموقف الأدبي
العدد رقم 532
1 أغسطس 2015

دراسات..

تسريد الذات بين الرواية والسيرة الروائية المرجع والمتخيل

□ عبد الله شطاح

الكلام في الأجناس الأدبية مبحث نقدي قديم، يجدد نفسه ما استجد شيء في نقد الأدب، أو علوم اللغة، أو في المعارف الإنسانية بصفة عامة، منذ أن اجترح ذلك أرسطو في كتاب البويطيقا(1)، ومنذ أن استند إلى إلياذتي هوميروس، وإلى تراجيديات الإغريق العظام، ليحدد معالم الكوميديا والتراجيديا، ومقومات الشعر الغنائي والملحمي، وغيرهما من فنون الأدب في تلك المرحلة المبكرة من عمر المعرفة النقدية بصفة عامة. بيد أنه، وهو يفعل ذلك، وبغض النظر عن عمق تحديداته النقدية، كان يموقع الإجراء النقدي خلف الإبداع الأدبي الصرف بمسافة كافية لاستيعاب تطور النوع، أو انزياحه عن نوع سابق، أو استغلاله لمكون جانبي أو جوهري من جنس ما، ليتمخض في صورة مغايرة قاطعة مع السابق كلياً أو جزئياً، أو متكونة بكيفية خاصة تستوجب إعادة مفهمته ضمن إطاره النوعي الجديد ذلك.

وإذا كان الشعر لا يخلخل جوهرياً سالف تحديداته التأصيلية بسرعة، من حيث هو جنس لا يقع على النقيض من النثر، وفق ما أراد له النقد المدرسي لبعض الحين، وإنما باعتباره جنساً يتقاطب نوعياً مع الرواية التي أتاحت لها ليونة مكوناتها أن تتسع شيئاً فشيئاً لمختلف الأجناس والأشكال والأنواع، وأن تستقطب بمؤهلاتها الفريدة، ليس القارئ المعاصر من حيث هو مستهلك سريع فحسب، بل القارئ

الممتاز الذي هو الناقد في مختلف تمظهراته: التطبيقية الإجرائية أو التنظيرية. ولم تتخلص بعد من قدرتها على القفز الرشيق فوق المساعي المختلفة لحصرها خلف التعريفات الصارمة، ولم تستنفد بعد مواهبها الذاتية في التجدد والتنوع ومدّ أسباب الحياة إلى أنواع أخر تستعير آلياتها ووسائلها، وتتشبه بها دون أن تكونها أحياناً، ومن دون أن تكون سواها في النهاية.

هنا ينصرف الوهم إلى التفكير في جنسين أدبيين ما زالا واقفين على عتبة الرواية، يلجانها أحياناً بعض الولوج، ويفارقانها أحياناً دون أن يتخلصا نهائياً من مقوماتها التي قلداها، أو استعاراها لبعض الحين، أو سطيا عليها قصداً حيناً ودون قصد في أغلب الأحيان. أما السيرة الذاتية فقد تحددت لزمن طويل ضمن حدود السرد الاسترجاعي الذي يتوسل الذاكرة في عبور نهر الحياة عكسياً هذه المرة، من مصبه إلى منبعه، بحرص كرونولوجي يكاد يكون توثيقاً لوقائع المرجع/العالم الخارجي، قبل أن تحيد قبل عشرات من السنين فشحط عن آلياتها الاسترجاعية الكرونولوجية، لتتاخم الرواية وتلتبس معها التباساً مضللاً للنوعين معاً، وللقارئ والناقد على السواء. وجدناها تتجنس على سرود متعددة بملافظ مختلفة ومحيرة، سيرة ذاتية روائية حيناً، ورواية سير ذاتية في حين آخر، ورواية أوتوبيوغرافية أحايين كثيرة، وفي النادر، توصف توصيفاً غامضاً لم يستبن النقد العربي، والغربي قبله، ملامحه الماثزة بعد: تخييل ذاتي (autofiction).

صحيح أن الملافظ الأولى تزاوج بين جنسي السيرة الذاتية والرواية مزاوجة مزجية تسهل التكهن بمضامينها، أو بما يقع قريباً من مضامينها على القارئ غير المتخصص، غير أنها تستفز عقل القارئ المتمرس بالنقد ومقولاته ومفاهيمه عندما تزاوج بين جنسين يختلفان من حيث التعريف، والعقد المبرم مع القارئ المفترض، ومن حيث الآليات والأدوات المتوسلة في تبليغ الرسالة، ولاسيما ملفوظ التجنيس الأخير الذي ينبو على الذائقة المتشبعة بأساليب العربية الفصيحة خصوصاً عند توصيفه التخييل بالذات، دون الاتساع لقرنها بشيء تحيل عليه: ذات فرد مخصوص، أو مجهول، أو ذات هوية ما محددة أو معومة. هذا في واقع الأمر وجه واحد من الوجوه الغامضة الكثيرة التي تلزم القارئ غير الحذر بطرح أسئلة كثيرة ملحة، وبالعثور على أجوبة ضرورية تمده بالحد الأدنى من أدوات الفهم والتأويل قبل الانخراط في لعبة القراءة بمستوياتها المتعددة.

1. محاولة تأصيل.

1.1. اللغة والذات.

أول ما يجب التنبيه إليه في هذا المدخل، هو أن التخييل الذاتي ممارسة سردية ما زالت تؤسس لنفسها ضمن خريطة الأجناس الأدبية المعروفة، وتلتمس الشفاعة

الفنية بغية الانتساب جنساً أدبياً مكرساً وقاراً، على الرغم من أن البدايات الأولى لمجموعة من النصوص التي وصفت نفسها بالتخييل الذاتي تعود إلى بدايات السبعينيات من القرن الماضي، في فرنسا بالتحديد، وقد حظيت باستقبال خاص وباهتمام نسبي في البداية قبل أن تصبح محوراً لمباحث نقدية مهمة، ومتناً إبداعياً تأسيسياً عند نقاد فرنسيين كبار نذكر منهم **فيليب لوجون** و **فنسون كولونا(2)** و**جيرار جنيت(3)**.

أثار التخييل الذاتي، منذ ظهور النصوص الأولى التي انتسبت إليه، أسئلة كثيرة وجدلاً واسعاً، بسبب وقوفه في المنزلة بين المنزلتين من جنسين أدبيين معروفين ومكرسين هما: الرواية والسيرة الذاتية. يستمد أدواته وآلياته منهما جميعاً، في نفس الوقت، وعلى المستوى النصي الواحد، غير منحاز بالكلية إلى أحدهما على حساب الآخر. فمن الأول يستمد مشروعية التخييل، بكل ما يتيحه التخييل من حرية مطلقة في بناء الأحداث والشخصيات والفضاء المكاني خصوصاً، ومن الثاني يستمد مشروعية الذات والمرجع. إذ تتأسس الذات محورياً لتصير القطب والمناط والمبتدى والمنتهى. تبصر العالم، وتستعيد الأحداث السابقة، تحللها وتعلق عليها وتستكنهها وتعيد تأويل تفاصيلها وفق منظورها الراهن بمحموله من خبرات الحياة والتجارب والثقافة. تمارس من حيث لا تدري أو لا تدري أسمى تمظهرات النرجسية الأدبية، لأن السارد فيها هو الكاتب نفسه، وليس راوياً تخييلياً ينوب عن الكاتب نيابة أدبية وأخلاقية، غير أنها وهي تفعل ذلك، تربك المتلقي أيما إرباك، أإلى التخييل ينبغي عليه أن يصرف وقائع النص ومكوناته أم إلى المرجع الحي الواقعي الذي هو بالمناسبة حياة المؤلف عينه المعلن عنه؟

يمثل السؤال السابق، على الرغم من بساطته الظاهرة، جوهر الجدل الذي يثيره التخييل الذاتي، لأنه يحمّل الناص والقارئ مسؤولية أخلاقية لا سبيل إلى التنصل منه(4). مهما يكن، فإن الالتباس الشديد الذي يخلفه غياب العقد القرائي بين المؤلف الحقيقي والقارئ، سيظل يدفع بهذا الأخير إلى التوجس، والحذر، والريبة، وإلى أخذ المسرود كمعطى يهيمن فيه المرجعي على التخييلي، مع ما يحمله ذلك من سوء فهم أو تفاهم بين طرفي العملية الإبداعية: الناص والمتلقي. وعليه فإن قابلية هذا الجنس الوليد نسبياً للمقاربة التوثيقية، هي ما يفسر في نظرنا إحجام الكاتب العربي عن المغامرة بالكتابة فيه إلا في الاستثناء النادر كما سوف نرى في موطنه من هذه المقالة. إن سوء الفهم الذي أسلفنا الإشارة إليه هو الذي يفسر التلقي الأولي المرتبك للنصوص المبكرة في هذا اللون، إذ نظر إليها باعتبارها سيراً ذاتية متمردة، تجاوزت حدود نوعها من دون أن تتعاقد مع القارئ على أنها كذلك أو على أنها جنس ما محدد يتم تعيينه بدقة.

كل شيء بدأ مع الكاتب والناقد الفرنسي سارج **دوبروفسكي** سنة 1977

عندما جنس نصه أبناء(fils)(5) بتوصيف: تخييل ذاتي، كجواب عملي على السؤال الفعال الذي طرحه فيليب **لوجون** في خضم تأسيسه لمشروعه الضخم حول السيرة الذاتية: "هل يمكن للبطل الروائي أن يحمل اسم المؤلف نفسه؟". يجيب **دوبروفسكي** في رسالته إلى **لوجون** بالقول: "لقد أردت، برغبة عميقة، أن أملأ الفراغ الذي خلفه تحليلكم، وهي رغبة زامنت فجاة نصكم النقدي مع ما أنا بصدد كتابته."(6). وقد برر دوبروفسكي خياراته الفنية المتمردة على التحديدات النوعية المستقرة ولاسيما السيرة الذاتية، تبريراً أقل ما يقال عنه إنه فتح الباب على مصراعيه لمختلف المعارف الإنسانية لتسهم في تفسير البروز المفاجئ للأنا إلى صدارة الأدب، معرضة هذا الأخير إلى سلسلة من الأسئلة المربكة وإلى هزات عنيفة مست مفاهيمه الأكثر رسوخاً، الواقع، الحقيقة، الصدق الفني، التخييل وغيرها، مستجيبة، تحت ظروف تحتاج إلى المزيد من القراءة، إلى تبني بعض الكتاب لمفهوم التخييل الذاتي بالغ اللطافة والزئبقية والرجاجة، الذي ما زال يستعصي على التحديد المنهجي، متشكياً بذلك عن السيرة الذاتية والرواية وعن كل أوهام الوضوح المفترضة، إلى دهاليز الذاكرة وأنفاقها الحبلى بالمفاجآت المدهشة.

يقول **دوبروفسكي** مفسراً تنكبه عن السيرة الذاتية: "سيرة ذاتية؟ لا...إنها امتياز خاص بالناس المهمين في هذا العالم، في خريف أعمارهم، بأسلوب جميل. أما التخييل(الذاتي)، تخييل أحداث ووقائع شديدة الواقعية، فهو إيداع لغة المغامرة بين يدي مغامرة اللغة، بعيداً عن التعقل وعن القوانين الكلاسيكية للرواية."(7). ويقول في موضع آخر مفسراً هيمنة الأنا، أناه، على نسيج السرد: "إنني أشتاق إلى أناي على طول المسافة، عن (أنا)، لا أدرك أي شيء. في مكاني...الفناء...(أنا) ممزق، أخترع نفسي، فأنا كائن خيالي...(أنا)...أنا يتيم من نفسي(8)". بينما صرح بنجامين **كونستان** بالقول: "لست في الحقيقة كائناً واقعياً"(9).

يبين المقبوسان السالفان شيئين أساسيين، هما في الحقيقة دعامة اللعبة السردية في التخييل الذاتي، أما الأول فهو إحلال الذات محلاً إشكالياً يتذبذب بين الواقع والخيال، الوجود والفناء، الغياب والحضور، الغموض والتجلي في الآن نفسه، بما يجعل العملية السردية برمتها محض بحث أبدي عن الأنا المفقود، عن الذات التي أصبحت فجأة موازياً للعالم، والمعنى الذي أصبح مماثلاً للحياة في أعمق صورها غموضاً، وتخفياً، واستعصاء عن الفهم والتأويل. أما الثاني فهو كما عبر عنه **دوبروفسكي** ببلاغة ناصعة، إحلال مغامرة اللغة محل لغة المغامرة، أي نقل مركز الثقل من المغامرة/الحكاية إلى الأداة/لغة الحكاية، ومن ثم تنقلب السيرورة السردية رأساً على عقب، لتوغل في لعبة اللغة وإمكاناتها وإغراءاتها اللامحدودة. تصبح الكتابة ذريعة لنفسها لا لشيء وراءها،

تحاول أن تتخفى كالزجاج المعشق وراء تشكيلات الرموز عن أداء مهمتها الكشفية عما وراء الزجاج من حياة واقعية، وتتنازل طواعية عن مهمتها التبليغية من أجل وظيفتها الأخرى الشعرية، كما لو أن البحث عن الذات المفقودة كفيل بتبرير كل الانتهاكات(10).

نسارع هنا إلى التصريح بأن أهم ما يستفز الذائقة في أثناء المباشرة الأولى لأي نص من النصوص التي اختارت الانتماء إلى هذه الممارسة السردية الفنية، هما مكونان اثنان مهيمنان أشد ما تكون الهيمنة، ذات عليا مركزية أحادية الرؤية، ولغة منفلتة من مختلف الإكراهات التي يفرضها الانتساب إلى النوع.

من البديهي إذن، أن تصبح الكتابة، وفق هذين المكونين، ممارسة ذاتية خالصة، والنص نصاً شخصياً حراً ليس ملزماً بشيء واقع خارج ذات كاتبه، ينطلق من تجربة واقعية معيشة، أو يفترض أنها كذلك، قبل الاسترسال في بحث استقصائي للتفاصيل والذكريات والأحاسيس الشاردة، بغية ترميم الصدوع وإزالة الخدوش عن صفحة اللاشعور، ورصفاً متأنياً لأقصر المسافات المؤدية إلى الهوية المغيبة تحت طبقات رسوبية كثيفة لحياة لم تحفل كثيراً بالذات وأشواقها. ذلك ما يفسر إلى حد كبير في اعتقادنا، ما في التخييل الذاتي من قلة حفاية بإبراز واقعية الأحداث المسرودة، أو تخييليتها، إلا بالقدر الذي يعطي للذاكرة واللاشعور ما يكفي من الدافعية للغوص تحت الكثافة الحسية، والتملص من سلطان العقل وصرامته في ممارسة شخصية للتحليل النفسي وأبعاده الاستبطانية العميقة. تؤكد **مادلان والات ميشالسكا** بأنه "ليس من المدهش أن يكون التخييل الذاتي الوثيق الصلة بالتحليل النفسي هو جنس الغموض بامتياز، جنس يجمع بين وقائع حياة معيشة واسترسالات التخييل"(11)، ثم تتساءل: "لماذا العودة إلى وهم اللغة (الآدمية) المتعلقة بتناسب الكلمات والأشياء بعد التفكيك الذي أحدثه التحليل النفسي واللسانيات؟. إن الجدلية المتعلقة بالتخيل الذاتي وكشف الذات الأكثر انتشاراً ترجع في الحقيقة إلى هذه النظرة الماضوية"(12).

صحيح أن الرغبة في الاستبطان وفي تفكيك الكيان الحياتي المترسب عبر السنين، والتفرغ في مرحلة من العمر لمراجعة موقع الفرد من العالم، ومن نفسه، وما الذي حصل بالتحديد لتكون النتيجة في النهاية هي ما هي عليه الذات الساردة في أثناء مباشرتها لهذا الحساب السردي العاري من أي ادعاء أو زيف، لأنه ينشد المعرفة، ويروم الإحاطة علماً بالغيب في بعض منعرجات الحياة، وأسباب انتكاساتها، وعوامل الضعف البشري، والنقص، وكل مكونات هذا العالم المائج بالمصائر. يبدو ما سبق مبرراً جاهزاً لتفسير الولع النرجسي بالذات في هذا اللون من الممارسة النصية، بيد أننا سرعان ما نتدارك الوعي بالمنجز الضخم الذي حققه التحليل النفسي،

والانتشار الواسع له في ميادين مختلفة من النشاط الثقافي والأدبي على السواء. ولم يغب عن ذهن الكتاب ولاسيما كتاب السيرة الذاتية بأنه في اللحظة التي تأخذ فيها الحياة شكل النص، منقلبة من ذكريات وأحاسيس وهواجس إلى سرود مسطورة على جسد البياض، تكف الحياة عن واقعيتها وحقيقيتها لتصبح تخييلاً صرفاً.

لقد كان الوعي بالمسخ الذي يصيب وقائعية الحياة في أثناء التنصيص مؤثراً على التلقي النقدي للأدب عموماً، ولما يقع في حيز السيرة الذاتية أو قريباً منها خصوصاً، فلم تعد الحقيقة عند آلان روب **غرييه** وعند رولان **بارت** مثلا هي الكلمة الأخيرة للنص، وإنما هي الكلمة الغائبة عنه. وعليه، هل يمكن اعتبار التخييل الذاتي نسخة حداثية عن السيرة الذاتية القديمة في عصر نذر نفسه للشك في كل شيء؟ "هذا ما ينبغي تأويله كمكون من مكونات الثقافة ما بعد حداثة، بالإضافة إلى انهيار الدوغمائية التاريخانية والتفاسير الميكانيكية الجاهزة، أدت إلى ظهور فكر ذاتي التنظيم، عشوائي، ومتعدد الأشكال"(13).

2.1. الهوية الأعلامية onomastique

تفرض علينا الهوية السردية المؤكدة للتخييل الذاتي أن نحدد الآليات التي ينبني وفقها السرد، والقوانين التي تضبطه إن كان ثمة قوانين، والمكونات التي يلتف حولها غزله السردي وهو ينتسج، والأفضية التي يتحرك ضمنها أو فيها، وغيرها من مألوف ما اعتدنا الاشتغال عليه في الهويات السردية المعروفة ولاسيما القصة والرواية.

لقد طالعتنا المقاربات الأولى التي اشتغلت على هذه الممارسة السردية الجديدة بمجموعة من التحديدات التي حاولت حصر آلياتها المميزة لها، لم تأخذ بعد صبغة الناجز، ولا صلابة المتن النقدي المنجز حول الرواية، لأنه كممارسة سردية جديدة، لمّا يراكم بعد من النصوص ما يكفي لفرز عناصر ثابتة متواترة، تسمح بما يشبه التعيين الأولي لقوانين انبنائه كهوية سردية خاصة، لها من شرعية متنها الإبداعي والنقدي ما يؤهلها لمصاف النوع. وعلى الرغم من ذلك، أمكن لبعض الدراسات الجادة في فرنسا خصوصاً أن تشرع في مراكمة قراءات كافية لإضاءة عتمة هذه الممارسة الغامضة والمربكة في نفس الوقت. فقد وجدنا فنسنت **كولونا** الذي أنجز أطروحته للدكتوراه، تحت إشراف جيرار **جنيت**، حول التخييل الذاتي، يؤكد بأن المكون الفارق لهذا الأخير هو أنه: "تخييل الذات.. fictionnalisation de soi"(14)، أي وضع الذات، ذات الكاتب/السارد موضع المادة التخييلية، بمعنى آخر، جعل الذات محور جميع التكوينات التخييلية المعروفة في مفاصل الرواية، كأن الكاتب هنا لا يستمد وقائع عالمه التخييلي من الخارج، بواسطة الخيال، بقدر ما هو قصر الخيال على الذات دون سواها، في كل الأحوال، وأثناء جميع المراحل التي تتشكل فيها الحياة وتتخلق في نواة السرد وجسده وروحه على السواء. لا يخفى أن التحديد الذي يورده

كولونا يزرع الكثير من الشك في جدوى القراءة المرجعية، بل يميل إلى إلغائها، تماماً كما يلغي القراءة النسقية من الأدوات النقدية التي تطمح إلى مقاربة هذا اللون من الكتابة، الذي يظل، في الأخير، صورة رمزية ملغمة عن السيرة الذاتية. صورة أبدعها **دوبروفسكي** تحديا للتحديدات المنهجية التي وضعها **لوجون** للسيرة الذاتية، ولمفهوم العقد السير الذاتي بالتحديد، وهو عقد يقوم أساساً على تماهي الهوية الأعلامية(15) للشخصية المحورية والسارد والكاتب.

تجدر الإشارة إلى أن الهوية الإعلامية السالفة الذكر هي المكون الوحيد الفاصل بين الرواية والتخييل الذاتي. فإذا كانت السيرة الذاتية تفصح عن جنسها منذ البداية، وتوجه التلقي وجهة مرجعية خالصة، من خلال العقد القرائي المحيل إلى حياة الكاتب الحقيقي دون سواه، بشفافية ووضوح وقصد، فإن التخييل الذاتي لا يفعل ذلك، على الرغم من تقاطعه مع السيرة الذاتية في تطابق أسماء الراوي والكاتب والشخصية، ولا ينتسب كذلك إلى الرواية على الرغم من استعماله لجميع آليات السرد الروائي باستثناء الشخصيات التي تحتفظ بأسمائها المرجعية الواقعية، بما فيها السارد الذي هو الذات/الكاتب في نهاية المطاف. وتتورط الشخصيات والذات الساردة معاً، رغم واقعيتها المفرطة، في لعبة سردية تخييلية لها جميع مقومات اللعبة الروائية من دون أن تكونها في النهاية.

هذا الالتباس الشديد، وهذا الغموض الذي يكتنف مفهوم التخييل الذاتي، جعل جاك **لوكارم** يميز بين نوعين كبيرين من التخييل الذاتي، أو بين صنفين مميزين داخله، أولهما: هو ما يصلح أن نطلق عليه التخييل الذاتي الحقيقي، حيث الأحداث والوقائع قد حدثت ووقعت صدقاً وفعلاً، وفي هذه الحال لا ينصرف التخييل إلى محتوى الذكريات المسرودة، وإنما إلى طرائق السرد وأساليب التلفظ. وثانيهما: هو ما يمكن توصيفه بالتخييل الذاتي العام، حيث يتم مزج الحياة الحقيقية بالمتخيل، فلا المسرود حقيقي كما ينبغي أن تكون الحقيقة في السيرة الذاتية، ولا هو خيالي صرف كما ينبغي أن تكون الوقائع في الرواية، وعلى هذا الأساس اقترح ما سماه بدوره العقد التخييل ذاتي الذي سيكون بالتأكيد متناقضا(16)، بدل ما سماه لوجون العقد السير ذاتي.

أما جيرار **جنيت** فيميز تمييزاً معيارياً صارماً قائماً على أساس الصحة والزيف، وضمن العقد الإعلامي، بين صنفين من التخييل الذاتي: "التخييل الذاتي الحقيقي الذي يمكن توصيف مضمونه السردي بالأصالة التخييلية"(17)، ويمثل له برواية الألف (l'Aleph) **لبورجيس** وبالكوميديا الإلهية **لدانتي**، أما الصنف الثاني فيوصفه توصيفاً معيارياً قاسياً باعتباره تخييلاً ذاتياً زائفاً، لأنه ليس تخييلاً إلا من أجل العبور أو الجمركة la douane، بمعنى آخر، ليس سوى سيرة ذاتية تشعر بالعار"(18). لا يخفى

أن جنيت يلغي بتصنيفه هذا أية رغبة للتخييل الذاتي في احتياز التصنيف الأجناسي ضمن خريطة الأنواع الأدبية، ويلغي بالمرة مساعيه الحثيثة إلى بلورة شبكة من الآليات القادرة على تخصيصه وتمييزه عن غيره من الأجناس التي يتماس معها على مستويات إشكالية عديدة.

لقد سلفت لنا الإشارة إلى التبعات الأخلاقية التي يجرها التصنيف على النصوص، وهو بالتحديد ما يحيل إليه المقبوسان السالفان اللذان صنفا التخييل الذاتي ذلك التصنيف المعياري الذي أورده **جنيت**، مؤكداً على الطبيعة السيرية للتخييل الذاتي بالدرجة الأولى، وعلى طبيعته التنصلية المستعرة من أصلها في الدرجة الثانية، كأنها، ممارسة سردية، تتهرب من الاعتراف بطبيعتها المرجعية، تنصلاً من المسؤولية المعنوية، عن تبعات الالتباس بحيوات الآخرين من حيث تحكي حياتها الشخصية، وتتخفى تحت التخييل لصد التهم التي يستتبعها الحفر في بيوت الآخرين، و من حولها، من أجل ذلك صرحت أني **إرنو** بالقول: "إن التخييل يحمي"(19)، يحمي كحجة واردة كوثيقة تعريف، أو كجواز سفر، يعلن ابتداء عن هويته القائمة على التخييل الصرف، ومن ثمَّ فإن الحفريات، ومختلف أشكال التحليل، والذكريات المتقاطعة بالتأكيد، مع ما لا يحصى من الهويات الإنسانية، التي تقاطعت سبلها مع سبل الذات الكاتبة في معمعان الحياة ومعتركها، هي من حيث التعريف محض تهويمات تستمد الخيال بالدرجة الأولى، تسمح للناس بالاعتراف بدقائق الهواجس الذكرياتية، دون أن يجعل الآخرين يعترفون بدورهم[20]، ودون أن يعرض نفسه لإكراهات السيرة الذاتية التي قد تبلبل حيوات اللاعبين اللاإراديين في مسرح الحياة الشخصية. هنا تكمن الطبيعة (الجمركية) للتخييل التي ساقها جيرار **جنيت** وأكدتها بصيغة أخرى أني **إرنو**.

لقد تمكن جيرار **جنيت** من دفع القراءة النقدية إلى تبني معياري الصدق والزيف، الحقيقي والمفتعل، في مقاربة التخيل الذاتي، منذ تلك اللحظة التي أصبحت فيها الذات محور العملية التخييلية كلها، وأصبح ممكناً التساؤل في ما إذا لم يكن الكاتب يسعى إلى اختلاق شخصية أخرى غير شخصيته الحقيقية، وإلى تشييد عالم ليس بالضرورة أن يكون عالمه الواقعي، وإلى تأثيث فضاء استهواه أو أراده أو تمناه دون أن يكون فضاءه الأصلي. وذلك ما أشار إليه **كولونا** من طرف خفي عندما صرح بأن التخييل الذاتي "ممارسة تستعمل أدوات التخييل المتمحور حول الذات لأسباب غير سيرية"(21). مما جعل **دوبوروفسكي** يحتج بقوة على ذلك التفسير الذي يحمل معنى الاتهام، مصرحاً بالقول: "إن تصوري عن التخييل الذاتي ليس هو تصور فنسنت دو كولونا (عمل أدبي يقوم الكاتب من خلاله باختلاق شخصية ووجود، محتفظاً بهويته الحقيقية" اسمه الحقيقي". إن الشخصية والحياة المذكورة

هنا هي شخصيتي وحياتي وشخصيات أناس حقيقيين يشاركونني حياتي"(22).

لا يخفى أن معياري الصدق والكذب في الحقيقة يظلان معيارين اعتباريين لا ينبغي إقحامهما في عالم التخييل الذي يظل أساساً ممارسة تستعصي على الإخضاع للمعايير الأخلاقية، بل يتوجب إبقاؤها بعيداً عن هذا المنزلق المحفوف بالمخاطر، فالأصل في العملية الفنية هو صناعة الجمال والدفع إلى تذوقه، وإلى معرفة مواطنه في العالم، وفي التجربة مع العالم. إن تلك الممارسة الواقعة على حواف كثيرة والتي يراهن عليها التخييل الذاتي هي قبل كل شيء ممارسة واقعة في منزلة وسطى بين منزلتين حافتين: الصدق والكذب، الحقيقي والزائف، الأصيل والمفتعل. هي ممارسة تريدنا، على رأي روب **غرييه**، أن "نتقبل الافتراض، الشك، الغموض، والقطيعة، كعلائق عادية مع الواقع"(23). وعلى هذا الأساس لا يطمح التخييل الذاتي إلى قول الحقيقة، ولا يمكنه أن يفعل على كل حال، بقدر ما يدفعنا بتقاطبه الذي ألمحنا إليه: إلى الوعي بأن الحقيقة مستحيلة الإدراك، وأن اللعبة التي يمارسها هي في الأساس انزلاق أبدي بين الأصابع الراغبة في القبض على الحقائق الهاربة، وإذا كان الأدب عند كتاب الحداثة هو "البحث عن الحقائق والقيم، فإنها عند كتاب ما بعد الحداثة قد فقدت نهائيٌ هذه الأبعاد."(24).

المثير للاهتمام حقاً، هو أن التخييل الذاتي قد أعاد إلى الواجهة جملة من المفاهيم التي غيبها الخطاب النقدي الحديث تحت ترسانته الاصطلاحية التي أملتها الرغبة الشديدة في إخضاع الظاهرة الأدبية إلى قوانين العلم الذي بشرت به البنيوية والشكلانية الروسية منذ بداية القرن المنصرم، مفاهيم أزيحت ردحاً من الزمن من الشبكة المفهومية المنسجمة مع تطلعات السرديات والسيميولوجيا والشعريات بالخصوص، مثل مفاهيم الذات، الهوية، الحقيقة، الصدق وأخيراً كتابة (الأنا) التي أزيحت، كما أزيح المرجع نهائياً أو كاد، تحت مقولة موت المؤلف التي نادى بها رولان **بارت**. وفكرة موت المؤلف ليست في الواقع إلا إقصاء نهائياً لمتعلقات الذات والذاتية في الأعمال الأدبية، تمكنت من التحكم لعقود متطاولة في سيرورة المقاربة النقدية للنصوص، قبل أن يهل عهد ما بعد الحداثة(25) الذي ظهر التخييل الذاتي فيه مكرساً لما يشبه القطيعة مع مستقر ذلك الخطاب النقدي الصادر في مجمله عن الرغبة العميقة في العلمنة التي لا تنفك تراود الأدب عصراً بعد عصر.

3.1. البعد المرجعي/البيوغرافي.

إذا كانت الذات هي محور العملية التخييلية، ومادتها ومضمونها معاً، تغذي السرد، وتؤطر الحكاية، وتستعيد التجربة الحياتية عن طريق الانتقاء والحذف والاختيار بغية تأسيس ملفوظ قادر على غواية القارئ، بمختلف مستوياته، واستدراجه إلى الانخراط في القراءة والتأويل

استكمالاً لدورة العمل الأدبي كما يعرفه النقد المعاصر، فإن القوانين التي تحيط بهذا الجنس التأسيسي حتى الآن لم تلغ المرجع إلغاء نهائياً، ولم تستطع حصر السيرة الذاتية عن التسلل إلى حدوده، بحكم الذات الكاتبة أولاً، وبحكم القوة المهيمنة للمعيش الذي يغذي السرد، وينميه، بل بحكم الموقع الابتدائي الذي يحتله المعيش في هذا اللون من الكتابة، فهو مبررها، وسببها، وعلة وجودها، وبحكم عجز الخيال نفسه عن التخلص نهائياً من رواسب الذات وتجاربها مهما أمعن في التجرد والاتساع والانتشار والبعد عن المصدر. قال جيرارد دو **نرفال**: "أن نبدع، هو في الحقيقة، أن نتذكر"(26)، وقال صموئيل **بيكيت**: "إننا لا نخترع شيئاً، نعتقد بأننا نخترع، نهرب، ولكننا لا نزيد على أن نتلعثم بدرسنا"(27)، بمعنى آخر: حتى عندما نلفق قصتنا، فإننا نظل دوماً صادقين"(28)، ثم إن "سر الشخصية العميقة، لا نتوصل إليه بمجهود التذكر، ولكن بفعل الكتابة"[29]. وعلى هذا الأساس التبست الكتابة في التخييل الذاتي بمقومات خيالية مرهفة تمارس سحراً مضللاً للناس والمتلقي على السواء، ترق، من جهة، وترهف إلى حد ملامسة أدق المواطن حميمية في الروح، فتصبح الوسيلة المثلى للغوص على الهارب والممتنع عن البوح على سرير الطبيب النفسي، بينما يواتي الكتابة ويذعن لسحرها النبيل بصورة مثيرة للدهشة، هي ربما ما يفسر لوحده سطوة التخييل الذاتي وقدرته على المراوغة والمماطلة، والاستمرار على الرغم مما يحفه من ضبابية وغموض.

أما الجانب الآخر من الكتابة، الذي يقف على النقيض من دورها السحري النبيل في التسلل إلى أشد مواطن الذات حميمية فهو انتهاؤها إلى الوقوع في قلب التخييل ولحمته وسداه، من خلال دورها الخلاق في إعادة صياغة الواقع وإخضاعه لمقتضيات التخييل الذاتي الذي لا يختلف كثيراً من هذه الناحية عن الرواية وآلياتها في بناء عالمها الخاص، منتهية بالقارئ، في الممارستين، إلى اليأس من الحقيقة التي يبحث عنها في السيرة الذاتية، وإلى الاستسلام لغوايات الخيال المحلق بعيداً عن الواقع القريب، والحقيقة المأمولة. من أجل ذلك لم يخف **لوجون** إنكاره للوضعية الشاذة التي يخلقها التخييل الذاتي باحتماله لإمكانيتين متناقضتين داخل المسمى الواحد، إمكانية الإخلاص للمرجع، وإمكانية الوقوع بالكامل في مغبة الاختلاق البعيد بالكلية عن الحقيقة والواقع، يتساءل: "كيف يمكننا الجمع تحت اسم واحد بين أولئك الذين يعدون بالحقيقة كلها(أمثال دوبروفسكي) وأولئك الذين يلجؤون إلى التلفيق والابتكار؟"(30). مهما يكن، فإن التلفيق والابتكار لا يمكنهما بأي حال أن يلغيا نهائياً نصيب المرجع في العملية، فليس هناك، في ما نعلم، تخييلاً مجرداً كل التجريد عن الواقع والمرجع، وإنما الاختلاف في درجة الوفاء للواقع/التجربة الذاتية

الخالصة هنا، وهو شأن السيرة الذاتية، أو الوقوف عند مقدار تغذية المخيال بروافد من التجربة الذاتية، بقصد أحياناً، وبدون قصد في أغلب الأحيان، كما هو الشأن في الرواية.

لابد من الإشارة في هذا السياق، على هامش الاستفهام الإنكاري الذي صرح به **لوجون**، إلى الوضعية المأزقية التي تضعنا فيها الأنا الساردة. أنا زئبقية رجراجة، شديدة التأرجح والحركية، أبدية البحث عن نفسها. تتماسك أحيانا وتستسلم لكثافة العالم حتى تصير موجوداً حياً قابلاً للتموقع والتشكل، وتستسلم أحيانا للرغبة الذاتية، والطموح الشخصي، في تمثل أشد الحالات خيالية، يسندها اللاشعور، ويغيب عنها الوعي. بمعنى آخر، نقرأ تعابير الأنا الراغبة في بعدها المرادف للاوعي والكبت والغرائز المقموعة، وليس أنا الوعي المدرك لخصوصية الذات في الزمكان الكوني. بيد أن وقع الوضعية اللسانية للأنا المتكلمة في النص، يعطي ثقلاً مرجعياً مهماً للحظة السردية المستندة على أسماء الأعلام الحقيقيين بمقتضى الشرط النوعي لهذه الممارسة الجديدة، بما يجعل تجاهل البعد المرجعي التوثيقي للنص ضرباً من التحامل غير المبرر. كما إنه من الصعب أن لا تؤدي الوضعية السردية للأنا المشار إليه آنفاً، إلى وضعية معنوية محرجة عندما تحيل إلى هوية ذاتية يصعب أن تتنكر للهوية الجماعية المتمثلة في المجتمع الذي تنتمي إليه الذات الساردة.

الواقع إن هذا البعد الجمعي للذات الساردة هو وحده ما يبرر وجود التخييل الذاتي ضمن نسيج الأدب، لأنها تعرفنا بموقع الآخر وبتجربته في الوسط الإنساني العام، من حيث تعرفنا بموقعها الخاص، وتتكاثف رمزياً لتحيل على الحياة، وعلى العالم برمته، وإلا لبثت ممارسة نرجسية قد لا تعني إلا صاحبها، من أجل ذلك ربما، ليس عبثاً أن تبني الرواية المعاصرة، حسب **إميل بنفنيست**، أسسها على" الوضعية اللسانياتية للذاتية"(31)، وهي وضعية تسعى إلى إثبات الآخر في مواجهة الأنا، دون أن تصادر حقه في الوجود منذ اللحظة التي أثبتت ذلك الحق لنفسها بالانطلاق من ضمير المتكلم (أنا)، وعليه لم تعد الرواية المعاصرة، ومعها الممارسة السردية التي نحن بصددها، تهتم بإيراد رؤية خاصة للعالم بقدر ما تهتم بإثبات مشروعية وجود الأنا بإزاء الآخر[32].

مهما يكن من أمر، فإن التخييل الذاتي، الذي أبنّا عن الثقل المرجعي لمضامينه، وعن مركزية الأنا والحياة الشخصية وهيمنة الذاكرة والذاتية فيه، لا يخرج عن كونه ممارسة إشكالية محورة عن السيرة الذاتية، إشكالية من حيث إخلالها بالعقد الأوتوبيوغرافي الذي حدده لوجون لهذا النوع من الكتابة، ومحورة عنها من حيث التزامها بأهم مكونات السيرة الذاتية المتمثلة في الهوية الإعلامية للشخوص، وفي الحرص على الوفاء للحقيقة والواقع ما أمكن الذاكرة نفسها أن

تكونه، مع الأخذ في الاعتبار بشتى العوامل النفسية والعصبية والفنية التي تتحكم في صياغة الاسترجاع والتذكر، وفق قوانين الكتابة وآلياتها ومقتضياتها.

هل يمكن اعتبار التخييل الذاتي سيرة ذاتية ما بعد حداثية كما اقترح دوبروفسكي(33) إذن؟ لقد حدد جملة من الشروط التي ينبغي أن يتوفر عليها النص لكي يصح عليه ذلك الإطلاق، وهي شروط ضيقة ومتطلبة، من الصعب أن تستجيب لها كثير من النصوص المنتسبة إلى التخييل الذاتي في واقع الأمر، باستثناء نصوص دوبروسكي نفسه. أول تلك الشروط هو ما أطلق عليه اسم الإشارات المرجعية، وتضم الهوية الإعلامية، اسم المؤلف الحقيقي، وأسماء الفاعلين النصيين الحقيقية كذلك، مع الحرص على سرد الحقيقي والواقعي من حياة الكاتب، وعلى البوح المطلق بحقيقة الشخصية الحميمية، مع تقبل ما يجره ذلك من مخاطر. وثاني الشروط هو إثبات السمات الروائية، في الصفحة الأولى من الرواية، في موقع العنوان الثاني يجب أن يثبت التحديد التجنيسي (رواية)، بالإضافة إلى تبني استراتيجية الرواية في السرد وفي بلورة إجراءات التلقي. أما الشرط الأخير فيتعلق بالاشتغال على النص، بالبحث عن الأساليب السردية المبتكرة، وتجنب التكوين الخطي للزمن، عن طريق الانتقاء، التكثيف، التشذير، التداخل وتعدد الطبقات(34).

1. 4. البعد التخييلي الروائي.

ما يعنينا هنا هو الشرط الثاني الذي حدده **دوبوروفسكي**، والذي يسطر الطابع الروائي في مستويين مهمين في اعتقادنا، مستوى التجنيس الذي يفصح عنه في عتبة النص الأولى، التي يجب أن تحمل الطابع النوعي للرواية دون الطابع الأوتوبيوغرافي أو التخييل الذاتي الذي ينتمي إليه النص في واقع الأمر، ومستوى استراتيجياً لكتابة وآليات النص التي أكد على وجوب انبنائها وفق النمط الروائي المعروف باتساعه لشمول مختلف الأنماط والأنواع والأشكال الكتابية، من الرسالة إلى الشعر، إلى المذكرات الشخصية، إلى الرحلة. نمط قادر على استساغة الروغان، واللعب الأسلوبي، ومختلف الصياغات المتأرجحة بلباقة بين مختلف المستويات والوظائف التي توفرها لعبة الرواية التي جعلت هذا الجنس الأدبي قادراً على القفز اللبق فوق التحديدات الصارمة، بما جعلها نوعاً متجدداً ومنفتحاً على جميع الإضافات التي ما زالت تبدعها قرائح الكتاب بشتى اللغات، وفي شتى بقاع العالم، حتى ليمكن اعتبار الرواية نمطاً أدبياً استطاع أن يكرس العولمة الأدبية والثقافية في أعلى مستوياتها.

إذا أقرونا بقدرة الآلية الروائية على إمداد التخييل الذاتي بإمكانات لا حصر لها في بلورة مشروعه التخييلي، فإنه لا يمكننا أن نغفل عن العقد المضلل الذي تمارسه عتبة(الرواية) المسجلة في غلاف النص، حيث تهمل البعد الأوتوبيوغرافي

الذي أبنّا عن عمق حضوره في ممارسة التخييل الذاتي، وتوجه القراءة وجهة أخرى غير تلك التي ينبغي أن تأخذها القراءة المعاصرة الإيجابية بدورها التفاعلي المشارك في بناء العمل الأدبي المعاصر. ولم نجد من جانبنا تفسيراً لهذا المنحى سواء عند **دوبروفسكي** أو **كولونا** أو **جنيت**، غيرهم من النقاد الذي اشتغلوا على التخييل الذاتي[35]، ولم نجد تفسيراً للغفلة عن هذه القضية الواقعة في قلب الإشكال الذي يثيره التخييل الذاتي بطموحه إلى التكريس ضمن الخريطة الأجناسية للأدب المعاصر، باستثناء اعتبار الأمر اعتباراً جزئياً وتفصيلاً لا يغير من الطبيعة الجدلية لهذه النصوص، التي قد يكون تجنيسها ضمن نوع الرواية بمثابة الضرورة التسويقية للمنتوج تحت علامة أدبية متداولة وراسخة بدل المغامرة بعلامة لم تثبت نفسها بعد.

الواقع إنه بقدر ما يبدو التفسير التسويقي الآنف مغرياً ومريحاً، فإن النظريات التي تبلورت طويلاً حول الرواية والسيرة الذاتية تجعلنا نحجم عن الاستنامة إليه باطمئنان. إذ أكد **لوجون** على الطبيعة التخيلية للسيرة الذاتية نفسها عندما صرح بالقول: "إذا عرفنا معنى الكتابة، فإن فكرة العقد الأوتوبيوغرافي تبدو وهما، ويا لسوء حظ القارئ الساذج الذي يؤمن به. فإن الكتابة عن الذات هي - قدرياً - اختلاق للذات."[36]، ويؤكد أندري **موروا** بدوره بأن: "السيرة الذاتية، بدل من أن تمكن من معرفة الذات، تدفع بكاتبها إلى خيانته لذاته بطريقة يستحيل تجنبها"(37). لا يخفى بأن الشك الذي يورده **لوجون** بخصوص العقد الاوتوبيوغرافي هو شك ملغم بالدرجة الأولى، لأنه يقوض فكرة العقد القرائي التي يرجع الفضل إلى **لوجون** نفسه في ابتداعها، ويلغي الحدود الفاصلة بين الأنواع ويعيق جسر القراءة الذي يبسطه العقد بين القارئ والعمل الأدبي، حتى كأن **لوجون** يمهد لفكرة انفجار الأنواع الأدبية وتشظيها وتداخل الحدود بينها تداخلاً يجعل الغموض سيد الموقف، والقراءة مغامرة في معميات النصوص وسدمها المبهمة.

بالإضافة إلى المنحى التقويضي الذي يمارسه المقبوس السالف، فإنه يعيدنا إلى المربع الأول المتعلق بآليات الذاكرة في الاسترجاع والانتقاء والحذف والتضخيم والتجزيء في عملية كتابة الذات التي تستحيل إلى مجال رحب للخلق والإبداع والإضافة والتحوير والاختلاق والتخييل، محيلة السيرة الذاتية نفسها المعلنة عن نفسها صراحة إلى مجرد ذريعة نفسية للكتابة من حيث هي استسلام مبدئي لغوايات اللغة والخيال. وعليه يصبح التخييل الذاتي، كذلك، هو ما أعلنه جوستاف **فلوبير** في عبارته الشهيرة: (مدام بوفاري هي أنا)، وما أعلنه أندري **مالرو**: "ليس حقيقة، وليس كذباً، ولكنه معيش"(38). وما ألمح إليه أندري جيد: "ليست المذكرات مخلصة للحقيقة إلا جزئياً، مهما كانت الرغبة كبيرة في التزام الحقيقة. الأمر أكثر تعقيداً مما نصرح به، ربما نكون أقرب ما نكون من الحقيقة في الرواية"(39).

إن الاســتحالة الــتي يمثلــها الالتــزام بالحقيقـة والوفـاء للمرجـع تجعـل التخييـل الـذاتي ممارسـة مراوغـة بمـا تجسـد مـن تنـاقض بـين "الواقـع والتخييـل، ولاسـيما بتمييـع العقـد الأوتوبيـوغرافي"(40) تمييعـاً يتحدى القارئ ويحدد خياراته القرائية، بين التقبل أو الرفض، وبحسب ما تمليه هويتها السردية وخياراتها الجمالية. من أجل ذلك لم يتوان **جنيت** عن إطلاق صفة التخييل الذاتي على رواية مارسيل **بروست** الشهيرة (البحث عن الزمن الضائع)، إذ أكد بأن " الطريقة التي لخص بها بروست عمله ليست طريقة كاتب نصوص ضمير المتكلم أنا مثل جيل بلاس، ولكننا نعلم، وبروست يعلم أحسن من غيره، بأن هذا العمل ليس سيرة ذاتية. يجب إذن استحداث مفهوم وسيط (للبحث عن الزمن الضائع)، وأحسن مفهوم، بدون شك، هو المفهوم الذي أطلقه دوبروفسكي على أعماله الخاصة تخييل ذاتي"(41).

يـدفع **جنيـت**، بموقفـه السـالف مـن (البحث عن الزمن الضائع)، سواء عن قصد أو عـن غـير قصـد ، إلى تكـريس الشـك المنهجي كقاعدة أولية في مقاربة كثير من النصـوص الـتي اعتـبرت نصوصـاً روائيـة مستقرة في جنسها لدهور طويلة، ولم يعد يكفي انطواؤها النوعي تحت جنس الرواية ليجنبها السـؤال التفكيكـي عـن شـرعية الانتسـاب الـذي ينبغـي أن تسـنده مـبررات داخلية من لحمة النص ذاته، فقد تورطت الرواية والتبست مع أجناس قديمة، وأخرى ناجمة، في خضم التداخل النوعي المتشظي تحت نظريات ما بعد الحداثة التي قوضت يقينيات شتى باستثناء يقين الشك والارتياب والمساءلة إن صح القول. ويصبح التصنيف الجديـد الـذي اقترحـه جنيت للبحـث عـن الزمن الضائع أكثر وجاهة إذا علمنا بأن **بروست** قد انتظر وفاة والديه قبل أن ينشر أعماله، كأنه كان يشفق على هؤلاء من الاطلاع على الجانب الأوتوبيوغرافي المؤكد لروايته تلك، وعلى الحميمية ووجهات النظر الشخصية التي كانت ربما قد تسيء إلى حساسيتهما الأبوية الخاصة، ويزداد الأمر وجاهة إذا علمنا بأن بطل روايته (السجينة La Prisonnière) كـان يحمـل اسـم الكاتـب نفسـه(مارسـيل)[42]. وعلـى هـذا الأسـاس يصـبح البحـث في مشـروعية الانتسـاب المشـار إليهـا آنفـاً أكثـر مـن مشروع، بحث يمكن التساؤل فيما إذا لم يكن التخييل الذاتي ممارسة قديمة أسيء تصنيفها أو على الأقل لم يمتلك كتابها الشـجاعة للاعـتراف بمركزيـة الـذات وتجاربها في بناء عوالمها التخييلية.

مهما يكن، فإن الروائيين لم ينكروا استنادهم إلى الخبرة الذاتية وإلى التجربة الشخصية في تأثيث عوالمهم الروائية في ما نعلم، غير أن مدار الأمر في النهاية، هو ما تتيحه النصوص ذاتها من خيانات، إن صح القول، لمساعي التعمية والتغميض والإرباك التي يشوش بها الكتاب حفريات القراءة، وأسـاليبها البوليسـية في اقتفـاء آثـار الإدانـة المؤديـة إلى إثبـات التهمـة. وإذا لم يكـن في مستطاع الحفريات القرائية أن تتشبث بكيفية

ما زيف الوقائع أو صدقها، مهما بدا ذلك ممكناً بعض الحين، مع بعض الروايات خصوصاً، ومع بعض الكتاب تحديداً، فإن مراقبة الهوية الإعلامية للشخوص تبدو أقرب متالاً وأيسر سبيلاً، فطالما حمل السارد اسم الكاتب ذاته، والشخصيات أسماءها الحقيقية في الحياة والواقع، أمكن التصريح بأن النص تخييل ذاتي، مهما بدت روائية الأساليب، ومهما نبغ الكاتب في بلورة الأنماط السردية وفي تكثيف طبقات السيرورة النصية، ويصح القول نفسه إلا قليلاً على نصوص محسوبة على الرواية في تراكمات الكتابة السردية وفي عالم الأدب عموماً.

ما يثير الانتباه والدهشة معاً، في سياق الجهل بممارسة التخييل الذاتي، التي ألمحنا إلى إمكانية وقوع كتابات قديمة تحتها، بحكم تكوينها طبعاً، هو أنه في سنة 1980م، وبعد ثلاث سنوات من نشر **دوبروفسكي** لنصه (أبناء Fils) الذي يعتبر النص التأسيسي لممارسة السردية التي أطلق عليها توصيف التخييل الذاتي، وجدنا إيف **فلوران** تصرح بخصوص رواية جوزلين **فرانسوا**("Joue-nous "Espaõa)(43) بأنها "الرواية الوحيدة التي يحمل فيها السارد علانية اسم المؤلف، ومع ذلك فهي رواية"(44)، مع العلم بأن الأدب الفرنسي حافل بروايات حمل السارد فيها اسم المؤلف حرفياً، ولم يكن في إمكان المقاربات النقدية التي تناولتها أن تحدد فيما إذا كانت أسماء الشخصيات حقيقية أم لا.

ونشير هنا إلى رواية الكاتب البولوني ويتولد **كومبرويك** (Ferdydurke)(45) المترجمة إلى الفرنسية والمنشورة سنة 1938، ورواية الثلاثية الألمانية(46) للويس فرديناند **سيلين**، ورواية فرانسوا **نوريسيي** أزرق مثل الليل (Bleu comme la nuit)(47) المنشورة سنة 1958، ورواية أنتوان **بلوندين** (السيد قديما أو مدرسة المساء Monsieur Jadis ou l'école du soir)(48) ورواية Le Têtard لجاك **لنزمان(49)** المنشورة سنة 1976، أي بسنة قبل نشر **دوبروفسكي** لنصه التأسيسي الذي أسلفنا إليه الإشارة.

تبين العناوين السالفة الذكر مدى السهولة التي قابل بها النقد نصوصاً كثيرة تمكنت مبكراً من الخروج عن طوق الموروث الروائي الكلاسيكي إلى فضاء أشد رحابة وأكثر تجريبياً، وتبين، من جهة أخرى، عمق المأزق الذي انحدرت إليه القراءة والنقد جميعاً، بإزاء النصوص الروائية المبكرة التي انزلقت نحو التخييل الذاتي، وتبنت أدواته من دون أن تصرح بذلك، لسبب ربما يفسره حرج البدايات واحتشامها أو الإشفاق من الاتهام بالذاتية والنرجسية الرخيصة.

5.1. مأزق التلقي.

وضعت نظرية القراءة، كما بلورها روبرت **ياوس** و**آيزر**، مجموعة من القواعد التي يمكن اعتبارها بدهيات، أو مقولات أولية توجه طبيعة العلاقة التي يكونها القارئ مع أي نص من النصوص، منذ لحظة

اللقاء الأولى التي تحددها العتبات النصية الظاهرة كفضاء الصفحة الأولى والعنوان الرئيسي والعناوين الفرعية والعقد القرائي المصرح عنه بالانتماء إلى جنس مخصوص من الكتابة، غيرها من المكونات التي تشكل ما يسمى بأفق الانتظار. فقارئ الرواية يتوقع منذ البداية الانخراط في مغامرة نصية تخييلية بالأساس، تنطلق من الخيال وتعود إليه بدون تطلع استثنائي نحو حقائق سوى الحقائق التي يثبتها النص ويتوصل إليها داخل لعبته الخاصة ووفق نظامه الخاص. وقارئ السيرة الذاتية يتوقع التعرف على وقائع مجهولة من حياة صاحبها يشترط فيها الصدق والحقيقة بالاستناد إلى العقد المرجعي المبرم بينه وبين النص منذ البداية، ومثل قارئ السيرة وقارئ الرواية، ينطلق قارئ السيرة الروائية الحذر من المزاوجة بين الأدبي والمرجعي، التخييلي والكنائي جميعاً في ترصيص طريقه داخل الشبكة السردية المعقدة التي جهزه العقد المبرم لمواجهاتها منذ الإعلان التجنيسي في الصفحة الأولى.

وحده التخييل الذاتي لا يقترح أي شكل من أشكال العقد القرائي، باستثناء التموقع (التسويقي) تحت عنوان الرواية الذي يزيد من تغميض الممارسة وتوريط المتلقي في مساءلة لا نهاية لها، فبعض النصوص من تلك الممارسة استقبلت كسير ذاتية أو كشذرات من السيرة الذاتية، وبعضها استقبل كنصوص روائية وفية لتموقعها خصوصاً تلك التي أظهرت براعة كبيرة في تشغيل الأدوات الروائية المعروفة، انطلاقاً من هنا يمكن تمثل المأزق الذي يضع فيه التخييل الذاتي أفق انتظار القارئ بواسطة تكوينه الفصامي الذي يطلب من هذا الأخير مباشرة النص كتخييل وكأوتوبيوغرافيا في نفس الوقت، وتزداد هوة المأزق غوراً إذا أخذنا في الحسبان استحالة الطمع في التوصل إلى ما يقرب من حدس الحقيقة واستشعارها في ممارسة يتقاسمها تكوينان لا يلتقيان: التخييل والمرجع الواقعي.

بناء على ما سبق، يبدو التخييل الذاتي ممارسة مضللة ومحيرة ومربكة في الوقت نفسه، ليس لأنها تضع القارئ في مواجهة تحديات صعبة، وفي موقع منتهك نقدياً فحسب، بل لكونها لم تستطع أن تؤسس لنفسها أفق انتظار خاص، ولا أن ترسي أخلاقيات استقبال قادرة على احتضانه ضمن خارطة الأنواع القارة. من هنا نستطيع القول بأن أصل الإشكالية المأزقية التي يجد التخييل الذاتي نفسه داخلها، كممارسة سردية جديدة، هي عجزه عن الرقي إلى مصاف الجنس المتلك لاعتمادات نوعية عامة قادرة على احتواء التمفصلات والتنويعات الجزئية التفصيلية ضمن إطار النوع الشامل. هل يمكن اعتبار التخييل الذاتي إذا ممارسة هامشية؟ أم نبتاً غير شرعي لم يحز اعتراف المؤسسة الأدبية الرسمية؟. لقد صرح **تودوروف** بأنه يمكن إطلاق توصيف النوع "على أصناف النصوص التي اعتبرت كذلك في سياق التاريخ

فقط"(50)، وعليه، هل ينبغي إذن إقصاؤه وإهماله بالكلية، أم ينبغي النظر إليه كنوع منفصل عن السيرة الذاتية ما زال ينمو بعناد وإصرار وفي غفلة من الجميع؟ يجيب فنسنت **كولونا** عن التساؤلات السابقة بالنفي المطلق لصفة النوع عن التخييل الذاتي للأسباب التالية: "لم يعترف به القراء، ليس له مكان في المشهد الأدبي، وليس له تجذر تاريخي، ومن ثم، يجب اليأس من كل تصنيف يستمد مفهوم النوع"(51).

من الصعب الا نجد في أنفسنا قليلاً من الاعتراض، وكثيراً من الدهشة بإزاء الجزم (الأكاديمي) الذي يمثله ملفوظ **كولونا** الذي يتخلى نهائياً عن الحذر العلمي وهو يجزم ذلك الجزم، ويفصل حكمه ذلك التفصيل. لقد علمنا تاريخ الأدب، وتاريخ الأفكار والحياة عموماً، بأن كثيراً مما كان (مضطهدا) في مرحلة من التاريخ، سواء تعلق الأمر بالأدب ومذاهبه واتجاهاته ومناهجه، أو بغيره من الإيديولوجيات والنظريات، قد أمكنه أن يستقر ويتمكن ويحتاز شرعية الوجود، بل وينتصب نوعاً فارقاً يمارس إغراءه وجاذبيته. لقد كان حرياً بالناقد أن يعتبر التخييل الذاتي ممارسة وليدة لم يتحقق لها بعد ما يكفي من تراكم، وحضور كفيل باستدراج القارئ وغوايتهن والاستحواذ على ذائقته، ومن ثم الاندماج في المشهد الأدبي الذي أشاد به كولونا واتكأ عليه في حكمه الصارم.

أما التجذر في التاريخ الذي أعجز التخييل الذاتي ودفع به إلى إقصائه، فإنه ليس كل ما نعرف من أنواع أدبية وغير أدبية، مما نقبل عليه، ونستسيغه وربما نهيم به أيما هيام، قد سلف في التاريخ وتجذر حتى انتهى إلينا قديماً جديداً من وراء أحقاب الزمان. نذكر على سبيل المثال حساسية الرواية الجديدة في فرنسا التي أرساها 1955 لآن روب **غرييه**، والتي صدمت الذائقة الأدبية المتمرسة بكلاسيكيات القرن التاسع عشر وسليلاتها التي كرسها أناتول **فرانس** وأندريه **جيد** في النصف الأول من القرن الماضي. فلم تتقبل إلا بعد لأي، قبل أن تصبح ممارسة روائية منتشرة في فرنسا وأوروبا والعالم كله، وقبل أن يقبل النقد عليها ليفرز مكوناتها وعوالمها المميزة. ولم يكن الأدب العربي طوال تاريخه العريض بمعزل عن المعارك التي تثيرها نوازع التجديد، فقد عرف ذلك قديماً وعرفه حديثاً، وما زال الجدل الذي أثاره الشعر الحر يملأ الأسماع والمكتبات، قبل أن يستقر استقرارا دفع بالشعر العمودي، خصمه العنيد، إلى ظل وقرار عميق.

نريد أن نستمسك هنا بشمولية الرؤية وبقدر عال من النسبية التي تفرضها المعرفة بحتمية التطور والتجديد التي تعتري شؤون الفكر والحياة، خصوصاً في عصر ما بعد الحداثة الذي يتسرب الآن بين أيدينا وتحت أقدامنا بوسائل الاتصال الرهيبة التي شتت اليقينيات القديمة، ونصبت الذات سلطة مركزية في كينونة الأدب الذي تخلى

تدريجياً عن رغبته في إصلاح العالم، وانصرف إلى الذات الفردية يعطيها سحره ونبله وأدواته الفنية الفعالة، لتنكب على بحث طويل في أعماقها، عن سرها المغيب تحت رسوبيات الزمن الحاضر الاستهلاكي المسعور بانسيابيته وإيقاعه المجنون. لم يبق شيء كثير، في واقع الأمر، لم يوفره راهن ما بعد الحداثة ليجعل من التخييل الذاتي فرس الرهان في مضمار الأدب المعاصر المنذور للذات والذاتية المتسقة مع التكنولوجيا ووسائل الاتصال الحديثة، حيث الانهيار الكلي للحدود بين الأنواع وحيث يتم استبدال انسجام العمل الأدبي ووحدته " بتشذر شيزوفريني تتعذر عليه معاني الوحدة والانسجام"(52).

من الصعب حقا ألا نلاحظ انزلاق الممارسة السردية المعاصرة، رواية وتخييلاً ذاتياً وسيرة بكل أنواعها، نحو نرجسية ضيقة جعلت كلود **أرنو(53)** يؤكد بأننا نعيش عصراً استثنائياً يمكن أن نطلق عليه عصر (تخييل الأنا l'ego-fiction)، فكاتب السيرة الذاتية، والتخييل الذاتي بالخصوص، لا يستنكف من التصريح بأنه يعري ذاته الحميمة، ومعها ذوات الآخرين، كما يراها أو كما تصورها له أوهامه، ويدفعه البحث المحموم عن هويته®من أنا؟) ـ بفعل غياب أو ضعف اليقينيات الدينية أو الفلسفية وحتى الإيديولوجية ـ إلى الذاتية الصرف، يقول: " بمساعدة السوسيولوجيا والتحليل النفسي بدأنا نعرف أنفسنا من خلال تفاعلنا مع الآخر، داخل الفضاء المهني أو العاطفي أو الشخصي أكثر مما نعرف أنفسنا بالقياس إلى أجدادنا.....كما أخذت التصورات المتعلقة بالتنمية الذاتية حيزاً مهماً في حياتنا مثلها مثل التساؤلات المتعلقة بأسس الذات."(54).

لقد شهد العالم في السنوات الأخيرة انهياراً كلياً لمنظومة القيم الموروثة عن عصر الحداثة، كما شهد تنامي وهيمنة منظومة قيمية أخرى تنتمي إبستيمولوجيا إلى ما بعد الحداثة، متشعبة في اتجاهين مختلفين أشد الاختلاف، ففي الوقت الذي بدأ فيه العالم ينزع ظاهرياً نحو الشمولية والعولمة، ووحدة النمط الحياتي والثقافي، كان في العمق يبلور منظومة قيمية موغلة في الذات والذاتية، كالنرجسية، والنزعة الفردية، ونزعة الشك، ومبدأ اللذة، وتشذر الهوية، وقد أثرت النزعة الأخيرة أكثر من غيرها في التصور المعتاد للأدب وقضاياه وظيفته الاجتماعية خصوصاً، حيث أدت إلى ظهور لون جديد من الكتابة المتجاوزة للقواعد والحدود والقوانين، وقد تمكنت من التعبير عن نزعتها التجاوزية تلك عبر التخييل الذاتي كلون أدبي جديد تمكن من الاستثمار في الجهاز المفاهيمي الذي جاءت به ثورة ما بعد الحداثة، وأن يتكرس كممارسة إشكالية أعادت صياغة جملة من القضايا كالعلاقة القائمة بين الذات والآخر والواقع والتخييل، وغيرها من المفاهيم التي غيبها الجموح البنيوي لسنوات الخمسينيات والستينيات، وتشريد المؤلف وتجريده من عمله وإبداعه عبر مقولة موت

المؤلف، مما جعل هذا الأخير يعلن عن حضوره الطاغي بسلسلة من الكتابات الأوتوبيوغرافية الدافعة بالذات إلى أقصى مداها عبر التخييل الذاتي وغيره من الممارسات المتجاوزة للحدود الأجناسية الضيقة " قصص معيشة، تخييل أو سرود واقعية"(55).

مهما يكن من أمر، فإن التخييل الذاتي قد انتهى إلى نتيجة لم يكن يتوقعها في بداياته المحتشمة، حيث أصبح رائد الممارسة الروائية المعاصرة التي تخلت عن طموحاتها التجريبية الخالصة من أجل تخييلات بيوغرافية قائمة على محكيات مترددة بين التأكيد وعدم التأكيد، الصحة الزيف، الحقيقة والاختلاق، وترتكن إلى الذات والتجاوز قبل كل اعتبار آخر، الذاتية بالإعلان عن الاعتراف الصريح من التجربة الشخصية وتوسل الذات في شعريتها الحميمة، والتجاوز برشاقة الجنس الروائي القادر على القفز بين الأنواع وفوقها، دون أن يخسر جوهر العملية التخييلية والسردية المتمثلة في استدراج القارئ والزج به في خضم عواملها وأفضيتها وفق آليتها القرائية القائمة على التحليل والتأويل وإعادة البناء.

1. 6. التخييل الذاتي في الأدب العربي.

يفرض واقع الأدب العربي ونقده أن يرتب هذا المبحث في هذا الموقع بالذات من القراءة، فقد كف الأدب العربي ومعه النقد، عن الريادة منذ أحقاب متطاولة، فلم يعد بالإمكان توقع العثور على إبداع جذري ضمن هذا اللون من المعرفة الإنسانية إلا في حدود القالب المستورد، والشكل القادم من بعيد، ووفق البناء المعماري الجاهز الذي لا يتبدل جغرافياً، باستقدامه إلى محيط غير محيطه، سوى بالمادة التي تعمر تجاويفه، وبالألوان المحلية التي تصطبغ بها سقوفه وجدرانه. لقد قدمت الرواية إلى ثقافتنا العربية من عالمها الغربي بفعل المثاقفة التي سمينا بها تأثر العربية بالثقافة الغربية، وقدم إلينا النقد الحديث، بكل أشكاله، ومدارسه، ومذاهبه، لم يراع فيه سوى قدرته على التمطط والاستطالة والقدرة على استيعاب الأدب العربي وهمومه الخاصة. لا نقول هذا حطاً من شأن الأدب العربي، ولا من شأن النقد العربي، وإنما تأكيد على أهم ملمح من ملامح المعرفة الأدبية والنقدية في اللغة العربية، وهي وقوفها على بعد مسافة يسيرة وراء المعرفة الأدبية والنقدية في الغرب، فلا يمكن التأريخ لمذهب أدبي ونقدي في العربية دون الرجوع إلى أسسها الغربية الخالصة، نفعل ذلك مع الألوان السردية وأنماطها، بالدرجة نفسها التي نفعلها مع الأنشطة النقدية ومدارسها.

من أجل ذلك سعينا في هذه المقالة إلى الاشتغال على التخييل الذاتي في موطنه الفرنسي الأول الذي شهد ميلاده الفني والنقدي معا، فقد كان **دوبروفسكي** أول من اجترح هذا اللون من الممارسة أواخر السبعينيات من القرن الماضي، وكان

القارئ الفرنسي في مستواه الاستهلاكي العادي أو العلمي الأكاديمي أول من انتبه إلى التحديات الموضوعاتية والبنائية التي تطرحها، فاشتغل عليها بدوره في طروحاته ومتونه النقدية التي تعرضنا إلى بعضها في ما تقدم من هذه المقالة، وقد آن لنا أن نتساءل من داخل المعرفة النقدية العربية هذه المرة عما إذا كان التخييل الذاتي قد شق له طريقاً إلى العربية، تحت أي اسم؟ وبأية كيفية؟ وإلى أي حد استطاع أن يثير التساؤلات عن الإشكاليات ذاتها التي أثارها في الفرنسية؟ أم استثار أسئلة خاصة فرضتها عليه سياقات العربية اللغوية والثقافية وحتى الأخلاقية؟

المؤكد أن الكاتب العربي مثله مثل الثقافة التي ينتمي إليها ليس معزولاً عن التغيرات التي تعتري العالم وثقافته وهمومه وقضاياه، لاسيما والعالم يعيش لحظة تاريخية كونية لم يعشها طوال تاريخه الممتد إلى آلاف السنين من تقارب واتصال واشتراك في المصير الكوني الذي عبرت عنه العولمة أحسن تعبير في هذا الشق المصيري المشترك على الأقل، الأمر الذي جعل الكاتب العربي يستشعر الهزات الكونية نفسها التي يستشعرها الكاتب الغربي، ويستشعر الرغبة نفسها في البحث عن أدوات تعبيرية جديدة تناسب التغيرات الجوهرية التي أصابت العالم والإنسان والحياة معاً.

لقد وجد الكاتب العربي نفسه ملزماً بمراجعة الكثير من المسلمات القديمة لاسيما أولئك الكتاب التقدميين الذين كانوا يحتلون صدارة المشهد الأدبي والنقدي في ستينيات وسبعينيات القرن المنصرم، فقد خلخل انهيار المعسكر الاشتراكي وسقوط جدار برلين كثيراً من القناعات الإيديولوجية التي ألزمتهم بالبحث عن قنوات تعبيرية وعن بدائل إيديولوجية جديدة، فاتجه بعضهم إلى استثمار الموروث التاريخي بحثاً عن أصالة موضوعاتية ممكنة، واكتفى البعض بنقل الواقع المعيش نقلاً فجاً لا يعكس أية رغبة إبداعية حقه، بينما انهمك البعض الآخر في إحلال قطيعة جذرية مع كل ما يمت إلى الرغبة في تمثل الواقع بصلة، على غرار الرواية الواقعية كما عرفتها الرواية العربية إبان المد الواقعي، والسيرة الذاتية التي مارسها كتاب قلائل جنحوا فيها إلى الالتزام الأخلاقي الصارم بالواقع والنزاهة والصدق.

لقد كانت الفئة الأخيرة من الكتاب، يسندهم جيل من الكتاب الشباب الذين ينتمون زمنياً إلى التسعينيات من القرن الماضي وإلى الفترة الحالية من القرن الواحد والعشرين، هي الفئة الأكثر تأثراً بنوازع ما بعد الحداثة، تنطلق أدبياً من مفهوم اللاانعكاس إن صح القول، بمعنى آخر، انتفاء الرغبة في تمثل الواقع أو نقله أو إصلاحه، فوقعت في قلب القلق النوعي المميز للرواية المعاصرة، من غياب البطل، تشذر الهوية، تحويل الحياة تخييلاً، الشك، القلق والتردد، الأنا العاري من كل إحالة مرجعية، تحطيم الحدود المائزة بين الأجناس

الأدبيـــة، البـــوح، الاســـتبطان والتعـــري السيكولوجي، وهـي المقومـات نفسـها الـتي تميـز التخييـل الـذاتي الـتي أسلفنا شـرحها، غير أن النقد العربـي، علـى الـرغم مـن وجـود مختلـف التمظهـرات الشـكلية في النصـوص الأدبيـة، لم يطلـق عليهـا توصـيف التخييـل الذاتي، لمجموعة مـن الأسـباب، أولهـا هـو أن هذه النصوص جاءت مصنفة تحت التجنيس الروائي، وثانيها ربما هـو أن التخييـل الـذاتي مـا زال لم يقتحم المتن النقـدي العربـي بعـد، وثالثهـا هـو أن الكاتـب العربـي، بـالنظر إلى الخصوصـية الثقافيـة للمجتمـع الـذي ينتمـي إليـه، مـا زال غـير قـادر علـى تحمـل تبعـات البوح عن الذات، وممارسة لعبة التعري حتـى وإن كـان تعرياً فنيـاً متخفيـاً تحـت جملـة مـن الستر المحيلة دون ثبوت التهم.

بيــد أنــه، وعلــى الــرغم مــن جميــع المحــذورات، ومــن مختلــف الأعــذار المــبررة لإحجــام الكاتــب العربــي عــن المغــامرة بممارسـة التخيـل الـذاتي، علـى الـرغم ممـا عـرف عـن هـذا الأخير مـن يقظـة لمـا يعتـري المشهد الثقافي والأدبي في العالم الغربي علـى وجـه الخصـوص ، ومـن مسـاعي تحديثيـة لا شك فيها، ورغبة أكيـدة في إضافة إسهامه الشخصـي ومـن ثـم إسـهام الثقافـة العربيـة في المشـهد الثقـافي الكـوني بصـفة عامـة، مـن أجل ذلك أمكـن تسجيل التصـريح الأول عـن الكتابـة في هـذا الجـنس الجديـد في المغـرب الأقصى، عند محمد **برادة** تلميحاً في نصه (مثل صيف لـن يتكـرر) الصـادر سـنة 1996 وعبـد القـادر **الشـاوي** بنصـه (مـن قـال أنـا؟) الصـادر سـنة 2006 تحـت توصـيف: تخييـل ذاتـي. أمـا في الجزائـر فإننـا نجـد واسـيني **الأعرج** أكثر الكتاب العرب قرباً من حدود التخييـل الـذاتي، سـواء بنصوصـه الـتي نحـا فيهـا منحـى روائيـاً خالصـاً(56)، بتشـويش الهويـة الإعلاميـة للـراوي والشـخوص، بمـا يجعـل تجريـدها مـن صـفتها الروائيـة أمـراً تعسـفياً بالغـاً، أو ببعض النصـوص، الأخيرة منها خصوصاً(57)، التي تقع بقوة خياراتها الفنية ضمن دائرة التخييل الذاتي، حتـى وإن اسـتنكف الكاتـب مـن تصـنيفها ضـمن التخييـل الـذاتي كمـا فعـل عبـد القـادر **الشاوي** الذي يبقـى الكاتـب العربـي الوحيد الذي نحا ذلك المنحى في حدود علمنا.

هوامش

1. نشـير هنـا إلى تأكيـد تـودوروف علـى أن مسـألة الأجنـاس تعـد "مـن المشـاكل الأولى للبويطيقـا منـذ القـدم حتـى الآن، فتحديـد الأجنـاس وتعـدادها ورصـد العلائـق المشـتركة بينهـا لم يتوقـف عـن فـتح بـاب الجـدال وتعتبر هـذه المسـألة حاليـا متصـلة بشكل عام بالنماذجية Typologie البنيوية للخطابات، حيث الخطاب

الأدبـي لـيس إلا حالـة نوعيـة. "ينظـر: T.TODOROV et D.DUCROT : Dictionnaire ensyclopidique des sciences du langage, Ed : Seuil, Paris, 1972, P :193.

2. Vincent Colonna, L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, Thèse inédite dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989

3. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991

4. مـن طرائـف الوقـائع الـتي ارتبطـت بجـنس التخييـل الـذاتي، مـع ورد في جريـدة Le Monde الفرنســـية الصـــادرة بتـــاريخ 05.03.2003. في مقـــال كتبـــه ميشـــال **كونتا** تحت عنوان " التخييل الذاتي، جنس خلافي" عرض فيه القضية التي رفعها، أمام المحـاكم الفرنسـية، زوج الكاتبـة كاميل **لـورنس** إثـر صـدور روايتهـا "الحـب روايـة L'amour roman " يطالـب فيهـا بمنـع نشـر الكتـاب بـدعوى أنـــه يكشـــف حياتـــه الحميميـة، معتـبرا أن الروايـة قـد تجـاوزت حـدود المسـموح بـه. يتسـاءل كاتـب المقـال، بعد ذلك، عن الحـد الـذي يمكـن أن ينتهي إليهـا الكاتـب في عـرض حياتـه الخاصـة وحيـاة معارفـه. وهكـذا يتكشـف جـنس التخييل الذاتي عن تماسه، ليس مع الأخلاق فحسب، بل مع القانون كذلك.

5. Serge Doubrovsky, Fils, Paris, Galilée, 1977.

6. Lettre du 17 octobre 1977, citée par P. Lejeune dans le chapitre « autobiographie, roman et nom propre » in Moi aussi, Seuil, coll. « poétique » 1980.

7. Serge Doubrovsky, Fils, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

8. Serge Doubrovsky, le Livre brisé, Paris, Grasset, 1989, p. 212.

9. Cité par Alain Girard dans *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963, p. 520.

10. أريـد أن أشـير هنـا إلى مـا لاحظتـه خـلال قراءتـي لكتـاب دوبروفسـكي(متـروك للحكاية) من ولـع رهيب باللغة ومفرداتها، وجري لاهث وراء السجع والجناس والطباق وغيرهـا مـن صـور البـديع الـتي تجعل القراءة عناء مستمرا، والأسلوب سلسلة مفككة التقـاطيع شـديدة المعاضـلة. لم يخـل الأمـر عبث الأمـر وأنـا أتـذكر بقراءتـي في كتـاب باللغة الفرنسية حقبة من تاريخ الأدب العربي في عصر الضعف، عندما كان مناط أمره وغايـة أربـه التلاعـب بالألفـاظ وبمحسـنات البـديع. ينظـر: Serge Doubrouvsky : Laissé pour conte, Ed :Grasset &Fasquelle, Paris 1999.

11. Madeleine Ouellette-Michalska, autofiction et dévoilement de soi, Montréal, XYZ Editeur.

12. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

13. Daniel Madelénat,"La biographie en 1987", in Le Désir biographique, Colloque de Nanterre,1988,dir. Lejeune, n°16 des Cahiers de sémiotique textuelle,Paris,Publidix,1989, p.18.

14. Thèse de Vincent Colonna sous la direction de Gérard Genette « L'Autofiction,essai sur la fictionnalisation de soi en littérature», Paris EHESS,1989.

15. نقصد بالهوية الأعلامية اتحاد أسماء كل مـــن الســـارد/الـــرواي، الكاتـــب الحقيقي/المؤلف، والبطل. هو ترجمتنـا للمفهـوم الفرنسـي L'identité onomastique

16. Jacques Lecarme, " l'autofiction : un mauvais genre ?" in Autofictions & Cie (Colloque de Nanterre, 1992,dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune),RITM, n°6, p.242.

17. Gérard Genette, Fiction et diction, Paris,Seuil,coll."Poétique"1991, p. 87.

18. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

19. Annie Ernaux, " Vers un je transpersonnel ", in Autofictions & Cie، مرجع سابق، ص:219.

20. لقد سبق لجورج **ساند** أن عاتبت جان جاك **روسـو** علـى جعلـه مـدام دو **وارنـس** تعـترف

بدورها ضمن اعترافاته الشخصية الشهيرة،

ينظـر: George Sand reproche à Rousseau " d'avoir confessé madame de Warens en même temps que lui ", Histoire de ma vie, Paris, Calmann-Lévy, t. 13, p. 11 .

21. Vincent Colonna, L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisattion de soi en littérature, op. cit.p.390.

22. Serge Doubrovsky, " textes en main " in Autofictions & Cie, مرجع سابق ص:212

23. Alain Robbe-Grillet, Le Miroir qui revient,Paris,Minuit,1985p.146.

24. Manet van Montfrans," vers une issue de l'impasse postmoderne: à propos de Robbe-Grillet "in Littérature et postmodernité,études réunies par A.Kibédi Varga,Crin, n° 14,1986, p.82

25. سنعقد مبحثا خاصا ضمن هذه المقالة لقراءة الدور الذي لعبته مقولات ما بعد الحداثة في إيجاد التخييل الذاتي كممارسة سردية مكرسة لتلك المقولات.

26. Gérard de Nerval,Les Illuminés,in Oeuvres,Classiques Garnier,1966,p.29.

27. Samuel Beckett, Molloy, Paris,10/18, 1963, p.40.

28.Danielle Deltel" Colette: l'autobiographie prospective" in Autofictions & Cie, مرجع سابق، ص:126

29.A.Henry" Table ronde dirigée par Charles Grivel" in Autobiographie et biographie,éd. Mireille Calle-Gruber,Arnold Rothe,colloque franco-allemand, Heidelberg, 25-27 mai 1988, Nizet, p. 220.

30.Philippe Lejeune"Autofictions & Cie.Pièce en cinq actes "in Autofictions & Cie .مرجع سابق، ص:08

31.Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale 1,« tel » Gallimard, 1966.« De la subjectivité dans le langage »P.258 .

32. Revue « Les moments littéraires » n°13, 1er semestre 2005.

33. S. Doubrovsky, L'Après-vivre, 1994, p. 302.

34. لا يذكر دوبروفسكي من الكتاب الذين تستجيب كتاباتهم لهذه الشروط، ولاسيما الشرط الأخير، سوى: سيلين وكريستين أجنو.

35. سوف نلاحظ في المبحث القادم بأن بعض الكتاب المغاربة قد آثروا تجنيس أعمالهم بعنوان (تخييل ذاتي).

36. Philippe Lejeune:"Nouveau Roman et retour à l'autobiographie"in l'Auteur et le manuscrit,dir.Michel Contat,Paris,PUF,coll."Perspectives Critiques " 1991, p. 58.

37. André Maurois,Aspects de la biographie,Paris,Au sans pareil,1928.Citation rapportée par Marie-Claire Grassi," Rousseau,Amiel et la connaissance de soi" in Autobiographie et fiction romanesque,Actes du Colloque international de Nice, 11-13 janvier 1996, p. 229.

38. André Malraux,la Condition humaine,Paris,Gallimard,coll."Folio",1 990,

39. André Gide, Si le grain ne meurt, Paris, Gallimard, coll."Folio", 1991, p.280.

40. Jean-Michel Adam"Mémoire et fiction dans Remise de peine de Modiano" in Autofictions & Cie, op. cit.p. 56.

41. Gérard Genette, Palimpsestes,(1982), Paris, Seuil, collection " Points " 1992, pp. 357-358.

42. Marcel Proust,La Prisonnière (1923),Paris,Gallimard,coll" Folio ",19 77.

43. Jocelyne François, Joue-nous" Espaòa ",Paris,Gallimard,coll." Folio",1982.

44. Yves Florenne, Le Monde, le 21 / 11 / 1980 .

45. Witold Gombrowicz,Ferdydurke, trad. du polonais par Georges Sédir, Paris, Union générale d'éditions,1973.

46. Louis Ferdinand Céline, D'un château à l'autre ; Nord ; Rigodon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 986 .

47. François Nourissier, Bleu comme la nuit, Paris, Librairie générale française, coll. " Le Livre de poche " 1983.

48. Antoine Blondin, Monsieur Jadis ou l'école du soir, Paris, Rombaldi, coll. " Bibliothèque du temps présent ", 1973.

49. Jacques Lanzmann, Le Têtard, Paris, Club français du livre, coll. " Le Grand livre du mois ",1976.

50. Tzvetan Todorov, Les Genres du discours, Paris, Seuil, collection " Poétique ",1978,p.49.

51. Vincent Colonna, L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature. thèse inédite, dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989, p. 502.

52. Daniel Madelénat,"La biographie en 1987", in Le Désir biographique, Colloque de Nanterre, 1988, dir. Lejeune, n°16 des Cahiers de sémiotique textuelle, Paris, Publidix, 1989, p.18.

53. Qui dit je en nous ? Grasset, 2007.

54. ينظر المرجع نفسه،ص:33.

55. « Poétique » septembre 2007, n°151.

56. – ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري)، ص:23، منشورات الفضاء الحر، سنة/ 2001، ط/1، الجزائر.

- طوق الياسمين (رسائل في الشوق والصبابة والحنين)، المركز الثقافي العربي، المغرب- لبنان، ط/1 ،سنة/2004.

57. انثى السراب (سكريبتوريوم)، مجلة دبي الثقافية، ط/1، دار الصدى/عدد29، أكتوبر/2009.

□□

السعودية

علامات في النقد

العدد رقم 33

1 سبتمبر 1999



معجب العدواني

تسعى الرواية السعودية الحديثة إلى أن تتشكل بصورة يغلب عليها طابع الجديّة والبعد عن التناولات الهشة التي اتسمت بها بعض الأعمال في فترات سابقة ؛ الأمر الذي أدى إلى بعد هذه الأعمال عن التواصل والتفاعل في الساحة العربية ، في حين بلغ النص الروائي حالياً درجة متميزة في الأوساط الثقافية العربية ، حيث بدأ تميّزه النوعي وتعددية الاتجاهات فيه من خلال أعمال سردية مقدمة من " غازي القصيبي " و" تركي الحمد " و" رجاء عالم " وغيرهم .

وقد مثلت الأعمال النسوية نسبة لا بأس بها من مجموع الأعمال ، حيث بلغت ما يزيد على سبعة وعشرين عملاً روائياً ، ارتهنت في مجموعها إلى المكان كبنية لها خصوصيتها المتفردة في النص الروائي ، إلا أن بعض هذه الأعمال قد تميز في توظيفه لتلك الخصوصية واستثمارها كمادة لها أبعادها المتشابكة .

من هنا كان اختيارنا للجسد الروائي التالي :

١) رباط الولايا لهند باغفار .

٢) اللعنة لسلوى دمنهوري .

٣) آدم يا سيدي لأمل شطا .

٤) مسرى يا رقيب لرجاء عالم .

ولا يعني اختيار هذه الأعمال تفوقها النّوعي قدر ما يشي ذلك بمناسبتها التامة لموضوع يمكن وصفه بأنه حيوي وفعّال في السرد ،

حيث تبدو الحاجة ماسّة أحياناً إلى التعرف على خصائص المكان وعلاقاته المتشكّلة نصياً في الرواية النسوية السعودية ، كما لا يعني ذلك الاقتصار على هذه الأعمال فحسب ، بل قد يمتد هذا التناول أحياناً إلى أعمال لم تسبق الإشارة إليها .

ومن البدهي أن تطفو التساؤلات التالية التي تنبثق عن محاولة مساءلة هذه الأعمال والحوار معها :

لماذا اختيار مكون سردي كالمكان في هذه الأعمال النسوية ؟ ولماذا إهمال المكونات السردية الأخرى التي يحفل بها النص الروائي كالزمن والشخصية وزاوية الرؤية ؟.

سيكون تلمسنا لإجابة هذه الأسئلة نابعاً من السعي وراء محاولة استقصاء لذلك المكون السردي المهم في النص ، فاستهداف المكان كمنطلق أولي للدراسة النقدية في الأعمال الروائية النسوية سيكون بلا شك مدخلاً مناسباً للسعي وراء فتح آفاق هذه الأعمال الروائية واستنطاقها ، ولعل ذلك يتم عبر استحضار العلاقات المهمّة التي تصل المكان ببقية العناصر السردية الأخرى ، بل قد يتسلّط المكان وتصل سطوته حدّ التهميش لبقية المكونات السردية ولاسيما في نصوص سردية نسوية كتلك ؛ إذ تؤسس على المكان جوانب كثيرة لعل أبرزها : علاقة الذات الفاعلة بالمكان كمكون يسهم في تشكيل هذه الذات قدر إسهامها في تشكيله .

وسنرمي هنا إلى البعد عن تلك الثنائيات المكانية التي طالما اهتم بها الباحثون في إطار تناول ثنائياته كجدليات متناقضة داخل النص الروائي ، ساعين إلى أن نعمد إلى تركيب شكل تكاملي لذلك المكون ربما يطرح تصوراً عاماً عن أبجديته وأزمنته في الرواية النسوية السعودية بوصفها نصاً واحداً يسعى إلى استقلاليته وتميزه ؛ ويطرح تصوراته الشعرية الجديدة إلى حد ما حول المكان وجمالياته .

ولذا ستكون مساءلتنا لهذه الأعمال منطلقة من المكان السردي في الجسد الروائي المقترح بوصفه لوحة متضمنة ثلاثة أبعاد مكانية توشك أن تشمل الرواية النسوية ، وهذه الأبعاد هي : المكان المنفي ، والمكان المغلق ، والمكان الأسطوري ، مع مراعاة اختلاف الاتجاهات الفنية التي تتشكل بها الأبعاد الثلاثة ، حينئذ يمكن أن تندرج بقية الأعمال السعودية النسوية ضمن هذه الأمكنة الثلاثة .

المكان المنفي

في روايتها التي بعنوان (رباط الولايا) تحرص هند باغفار على أن تكون روايتها استنطاقاً لشخصيات منفية في مكان منفي ، وهي محاولة جادّة لتأصيل التراث الشعبي الحجازي من خلال العناصر المتنوعة التي وظفت في الرواية ، ومن أبرز العناصر المجسدة لأبجدية المكان المنفي في هذا العمل :

* العنوان

(الرباط) هذه المفردة التي تتشظى دلالاتها وتتنوع في اللغة العربية فالرباط في الأصل : الإقامة على جهاد العدو بالحرب ، ما تشد به القربة والدابة وغيرهما .. والرباط الفؤاد كأن الجسم ربط به .. المواظبة على الأمر ، ويفضي ذلك كله إلى دلالات الرتابة والملازمة والإغلاق ، والرباط كعنوان للرواية يقصد به – كما تحدده الكاتبة في القوائم الملحقة بعملها السردي – " السكن الذي يقدم مجاناً لمجموعة من السيدات المحتاجات ، وقديماً كان يقدم من قبل المقتدرين من الناس، وكثيراً ما كانت تخصص هذه الأربطة كأوقاف لصالح الولايا "[1].

ويتوضع الرباط في النص كفضاء رمزي يعد الأنسب لاحتضان الأشياء قبل الذوات ويؤطر تلك الموروثات مجتمعة حين تحاصر مظاهر العصر الحديث هذه العناصر مجتمعة ، وتقوم بتهميشها وإغفالها ، وقد تم تعالق هذه الأشياء اللامركزية بالإنسان الذي أقصاه المجتمع ، ولهذا ارتضى الرباط موقعاً له .

ولا شك أن تناول المكان المهمش والمنفي الذي تستنبت فيه الشخصيات النسوية المهمّشة وذات السلطة المتلاشية في المجتمع يفضي بنا إلى تناول كثير من العلاقات المتنامية بين الرباط وأولئك النسوة بتحولهن إلى شخوص روائية ، إلى جانب علاقات المكان بالأمكنة الأخرى التي تعد مرتعاً مثالياً يمكن المجتمع من إقصاء بعض أفراده المهمشين كالمستشفيات المختصة بالبرص والجنون .

* علاقة الذوات بالمكان السردي

تبدو علاقات الذوات وهي في الإطار السردي في وضع أقرب إلى الاختناق ومن ثم التلاشي وإن حاولت التطفل على أحلام الماضي والتمركز حوله ، عبر استرجاع الذكريات - ولاسيما ما يتصل بالعمل والإنتاج - أما الذكريات المتصلة بالعلاقات الإنسانية فهي تشكل خيطاً واهناً في الرواية ، فالمكان هنا لا يدعم إشعالها ولا يزيد لهيبها لعدم ارتباطه المباشر بفترة سابقة لدى هذه الذوات ، فهو مكان طارىء على الشخوص يقمع حريتها التخييلية كلما أرادت البوح بأسرارها ، كما يمنح حرية الحركة ، فهو أشبه بالسجن أو المصحة مع الفارق الكبير الذي يعطي فرصة الانطلاق ومنح الحرية المفقودة لنزلاء السجن أو المستشفى ، ولنا أن نستعيد مقولة لغاستون باشلار " الذكريات ساكنة وكلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيداً أصبحت أوضح "[٢]. الذكريات هنا لا تتصل

بالمكان / الرباط بل تجد تحليقها خارج الرباط بوصفه مكاناً عازلا ومعزولاً في آن : إنه عازل للذوات حين لا يمنحها لذة ملامسة الذكريات، وهو معزول عن كل ما هو جديد وحضاري وحديث ، بل يكاد يقيم الخصومة مع هذه المظاهر .

ومن حيث التقنية السردية ظل الرباط ذلك المكون السردي الذي يلقي بظلاله السوداء على كافة المكونات الأخرى ، لتبدو الذوات عاجزة هنا عن الحركة ومجاراة تلك التغيرات الطارئة على المجتمع حينما يطغى المكان على فعلها وتبدأ في محاولة التعايش والانسجام فيما بينها فحسب " لأن المكان هو كل شيء ، فالزمن يتضاءل لتتوقف استمراريته وحركته فالذوات هنا تعجز عن معايشة الزمن وتبدأ علاقتها بالمكان "[٣].

تبدو علاقة الرباط مع النساء كـ (بشرى) و(زينب) و(نور) و(أسما) و(حفصة) و(زين) علاقة احتضان أمومي ، إنها علاقة تشبه صورة الرحم للجنين ، ليكون الرباط ذلك المكان الذي يمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيداً عن متاعب الحياة وضجيجها المستمر بعد أن أفقد المجتمع هؤلاء النسوة أعمالهن القديمة نتيجة العجز والهرم والمرض ، فبشرى التي كانت تعمل طباخة " ياما أكلت نص أهل البلد من صيادية ومشرمل ..."، وزينب " أحسن قهوجية في البلد "[٤].

ونور التي تعمل " زفافة تنص العرائس "، أما أسما فكانت "تقف في الجوازات والعزايم وتشيل العبي وتكتب أسماء الحريم عليها "[٥]، وبانعدام فعل الإنتاج والعمل لدى أولئك النسوة يصبح الرباط المكان الأنسب لنزلهن ، ليتحولن إلى كائنات غير فعالة تنتظر الفعل من زاوية خارجية ، كما يعشن حياتهن في أحلام (خارج الرباط) وقد يكون ذلك الفعل مد يد العون من (الجمعية الخيرية) – كما أرادت الكاتبة – حيث

تعقد بعض عضواتها حواراً معهن ويفضي الحوار بلا شك إلى تفوق للجيل الجديد ، بما يحمله من إمكانيات حديثة ، وتبدأ النسوة في الانجراف نحو التيار الذي يحمل لواءه عضوات الجمعية . فأما التيار المخالف فكثيراً ما يصاب بنكسة أو هزيمة كما في محاولة علاج المريضة بالماء والسكر ينتج عنها ازدياد المرض واللوم والتقريع لتلك المحاولة البدائية .

* علاقة الرباط بالمدينة

وتأتي علاقة الرباط بالمدينة كعلاقة هامش بالمركز لا جدوى منها ، فإقامة مكان في النص لابد أن تحوي ولو ضمنياً الإشارة إلى مكان آخر ، وهو ما يمكن وصفه بالمكان الغائب الذي أشار إليه أحد الباحثين بقوله " في البعد الآخر للمكان ونعني به البعد المخفي أو البعد الجدلي نعثر على قيمة جديدة لفاعليته فبالضرورة يحذف النص المعلن نصاً آخر ، وعندما يعتمد الكاتب مكاناً ما يلغي مكاناً آخر بالقصدية نفسها "[١].

الرباط وإن توسط المدينة وتمركز في داخلها إلا أنه يظل مركزاً عديم الفعالية ليحيل إلى هامشية المكان ، حيث يبدو من الممكن الاستغناء عنه ، وربما تميّز الرباط بهذه الميزة عن مصحات البرص والجنون التي كانت تتمركز – كما أشار إلى ذلك ميشيل فوكو – في مداخل المدن ، والهدف من ذلك العزل هو جعلهم تحت نظر المجتمع وسلطته ، ومع أن العزل مفروض على نزلاء المصحة إلا أنه هنا في الرباط عزل اختياري / إجباري يرمز إلى رغبة في الهروب من قسوة المجتمع الحديث واستلابه الإنسان ، كما أنه المكان الوحيد الذي لا توصد أبوابه أمام هذه الفئات في المجتمع ، إنه الحياة الجديدة في ظل

(رباط) يقيد الإنسان ويشد وثاقه ويفقده كثيراً من القيم التي قضى زهرة عمره في تتبعها .

ولذا نجد التعاون والألفة تصل بين شخصيات الرواية التي تعيش في مجتمع مخالف تماماً لأجواء المجتمع الخارجي الذي تسود فيه روح التفكك والانقسام بين أفراده ولذا فلا مندوحة من " النظر إلى المكان هنا بوصفه نظاماً اجتماعياً اقتصادياً عاطفياً تنتظم فيه العلاقات البشرية في هذه المجالات "(٧).

يبدو الرباط هو المكان الوحيد الذي يسمح بإقامة العلاقات بين شخوصه ، ولو افترضنا مكاناً آخر لما وجدنا تلك العلاقة القائمة على الألفة والمودة ، بل ستتحول العلاقات الإنسانية الحميمة المنفية في الرباط مع غيرها من (أشلاء الماضي) إلى علاقات تقوم على المنفعة والفائدة ، ولذا قال بودلير في القصر لا مكان للألفة .

فالرواية تستبعد هذه العلاقات العاطفية المرتكزة على الثنائية المعتادة : رجل / امرأة لتؤسس لعلاقات من نوع آخر امرأة / امرأة ، غير أن العلاقات لا تعني التأسيس لمكان أنثوي قائم بذاته ولا لمفهوم أنثوي يرفض أشكال العلاقات القائمة بين الرجل والمرأة المبنية على العاطفة والمعاشرة ، على الرغم من محاولة التأنيث اللغوية كما في حالة الأسماء اللافتة التي تصر شخصيات الرواية على إلحاق تاء التأنيث بها " كلكم حرف الهاء في أسمائكم ... كل الحريم اللي في البلد يزودوا حرف الهاء في أسماء عيلتهم "(٨)، فأولئك النساء طالما عشن حالة من استنفار الماضي من خلال ذكرياته المختلفة ، كما أنهن لم يخترن بأنفسهن الإقامة في هذه الجزيرة كجزيرة نساء مفترضة إلا بعد أن أوصد المجتمع أبوابه في وجوههن عبر استغنائه عن خدماتهن المتنوعة والاستعاضة عنهن بالفنادق والمقاهي الحديثة بوصفها المكان المناهض

للرباط الذي أطر الذوات بعد أن لفظتها الفنادق والمقاهي ، وهو ما يرد في إحدى مقولاتهن " وجاءت الفنادق والخدم وأغنوا الناس عنا ..." [٩].

ويتوازى مع ذلك وصفات الطب الشعبي (البلدي) القديمة السائدة في المجتمع وانبثاقات نصية تضع ذلك القديم مقابل الجديد . وتسعى إلى تبرير الوصفات عبر خطوات متعددة .

* الفضاء النصي للرواية

إذا كان الرباط قد انعكس بشتى علاقاته القائمة على الإنسان فقد أسهمت أجواؤه السوداوية والمغلقة في التأثير شكلياً على الفضاء النصي للرواية ويبدو ذلك جلياً في هذه اللغة المستخدمة في حوارات النص التي احتاجت الكاتبة فيها إلى فك الإغلاق عنها بتخصيص معجم للغة الشعبية تزيد صفحاته على الستين (يعادل ثلث حجم الرواية تقريباً) فاللهجة الحجازية التي سادت لغة الحوار التي أسست عليها الرواية ، بدت هذه اللغة المقابلة لعالم المحسوسات في الرواية أولاً ، إلى جانب كونها الموازي المباشر للغة الفصحى ، وهي لغة ممزوجة بالأهازيج الشعبية المتنوعة والحكايات الشفاهية المستندة على الموروث الشعبي التي تخللت الرواية .

إن تأطير صفحات الرواية بإطار مزخرف تحشد فيه الحوارات المكتوبة بلهجة حجازية يتوازى موقع فضائها النصي مع موقع أولئك النسوة من المجتمع حين تتمكن منهن لغة الإقصاء والتهميش فلا عجب أن يطالبن عضوة الجمعية الخيرية بالحديث معهن بنفس اللغة بعيداً عن اللغة الفصحة لغة المركز لغة المجتمع الخارجي "... يا أمي لا تهرجي بالنحوي احنا يالله نفهم بالعربي حقنا ...." [١٠].

* الصور بوصفها نصوصاً موازية

إلى جانب ذلك تتناثر الصور (الفوتوغرافية) العديدة كشكل تعبيري يضاف إلى النص ، وتضمها جميعاً موضوعة القدم والبلى ، وهي تشكل حيزاً كبيراً في النص إذ تتعالق مع المظهرين السابقين لا للتضافر فحسب بل لإثراء الدلالات النصية .

ومن الغريب أن تتخذ أغلب الصور المرفقة بالعمل طابع الإغلاق، ابتداء من تلك الصور التي ترصد مبنيين اثنين : أحدهما لرباط الصوماليين ، والآخر لرباط الولايا (المقاطيع) .

وتنساق منظومة من الصور تتوازى دلالياً مع المكان المغلق ، حيث نجد أغلب الصور إذا استثنينا عدداً لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة يخالف هذه الدلالة ، وتتتواتر هذه الصور المسايرة لنظام الرواية القائم على النفي والتهميش كما يلي :

خزانة حديد ، علبة ترص بها السجائر ، لعبة الصناديق الخشبية ، لعبة الشبرية (وهي ذات شكل معلب) ، مسجل (لكنه من النوع القديم وله غطاء) ، ملابس داخلية قديمة ، حقيبة يد تستخدم لحفظ الأوراق ، صندوق يعود صنعه إلى أكثر من سبعين عاماً .

ولا شك أنَّ تساوق مسار الرواية مع مسار الصور المرفقة قد ولد استثماراً جيداً لعنصر المكان المغلق والمرتج في العمل برمته ، لكن هذا الاستثمار الذي يبدو جيداً وواعياً للعبة المكان في العمل ؛ لا يتوازى إطلاقاً مع بقية المكونات السردية الأخرى .

المكان المغلق

تتجذر آلية الإغلاق التي شملها البعد الأول في الأعمال الروائية

النسوية في عمل روائي ثان لسلوى دمنهوري بعنوان (اللعنة) لكن هذا التجذر يتبلور في شكل آخر قد يكون مختلفاً عن الإغلاق الذي يتبدى على مستوى البنية المكانية في رواية (رباط الولايا) ، أما في (اللعنة) فيتخذ الإغلاق مساراً آخر ؛ مع أن المكان يوشك أن ينفتح في العمل إلا أن اللغة توشك أن تسهم في إغلاقه من خلال ذلك الدور الذي تلعبه اللغة في ملء الفضاءات الروائية فيها ليصبح المكان مقروناً غالباً في العمل بمكونين يبدو عليهما التضاد إلا أنهما مكملان لبعضهما : الصمت أو الفوضى . وقد وظفا في ظل تقنية الضوء التي استخدمت في العمل بشكل متواتر .

يأتي دور هذين العنصرين في ملء المكان ، ومن ثم اختناقه وإغلاقه ، لتتحول المدينة إلى (رباط) من نوع جديد ؛ يمارس قمعه للذوات الكائنة فيه ، وتتكرر موضوعة الصمت المتصلة بالمكان بصورة تكاد تستعيد لنا ذلك المشهد الصامت والساكن حين الدخول إلى مدينة مهجورة فيعم الصمت ويسود المكان ، فالعبارات المكرورة توحي لنا بنوع من التعالق مع سلطة الصمت والسكون على فضاءات الرواية ، فالعبارات الواردة في العمل تضع في أفق المتلقي ذلك المشهد نحو :

" الصمت يغلف المكان – الصمت يغلف المكان – السكون يطغى لوهلة السكون يعم المكان "(١١).

لا يكتفي العمل الروائي هنا بتلك التعبيرات المكرورة التي تهيمن على الرواية ، ولكنها تسارع إلى استخدام آلية أخرى تدعم هذه الرؤية تنبثق من أهمية الضوء كعامل مساند لا يمكن أن يستغنى عنه في الوصف الروائي ، حيث يتبدى الأثر الكبير للعبارات في إظهار الجوانب المناسبة من المكان ، فتدعم تقنية الضوء المستخدمة في العمل ذلك الإغلاق حيث يتحقق بتعميم الظلمة جانباً من ذلك التشكيل المتمم للمكان فتتبلور العلاقة مع سارد العمل " الحوانيت مغلقة ، لا توجد مارة ، ممرة

فرعي شديد الحلكة ، أرض مبللة - الشوارع تكاد تكون خالية ، الطرقات مظلمة - المصابيح تزداد ذبولاً كلما توغل في ذلك المكان ، فتجعله أكثر سكوناً ووحشة "[١٢].

وقد تكون الرؤية من منظور واحد يتماهى فيها السارد مع البطل حين تكون الرؤيتان خاضعتين للكثافة الضوئية نفسها ، وذلك نحو "شبح امرأة تركن في زاوية ، السكون يحيطها "[١٣].

وتتفاوت درجات كثافة الضوء في المكان عبر هذه المجازات التي تترى في العمل " خطوط الليل تقترب ..، تتمدد ... تبتلع كل الأشياء - يفرش الليل ملاءته السوداء ، يغطي كل الأضواء - الدنيا ترتدي وشاحها الأسود "[١٤].

وقد تتجدد في العمل هذه الآلية في استخدام الضوء ، وذلك من خلال توظيف التحولات الفصلية كما يرد في الرواية " الشتاء يقرع أبواب المدينة ، ترعد السماء ، البرق يرسم خطوطه غير الثابتة من مكان إلى مكان - فجأة تسود الغيوم .... الهواء بارد .. الرعد نذير بهطول الأمطار ".

" الأمطار مازالت غزيرة وكثيفة " " سحابة كبيرة تظلل المنطقة، الغيوم تملأ السماء "[١٥].

وتدل تلك المقتطفات من العمل على إصرار السارد على إغلاق المكان ، وربما تجلى هذا الإغلاق عبر تصور ينطلق من اعتباره فراغاً ، يغلب عليه السارد الصمت والسواد ، وذلك لإضفاء النزعة التي حاول العمل أن يؤصلها من خلال رحلة العودة إلى شامل وهي ما يمكن وصفها بأنها انطلاق مرحلة (اللعنة) ومنتهاها ، لذا كان اللون الأسود كلون يطغى على العمل ، عبر فضاءات الشؤم والمواقف الحزينة ، فالظلام

واللون الأسود متلازمان في رحلة الخوف ومحاولة السبر التي قام بها شامل لاستكشاف ماضيه (مرحلة الطفولة) بعد عودته إلى مدينته .

وبينما يستثمر العمل عنصر الصمت لملء المكان ، يمارس ذلك العنصر الآلية نفسها مع عنصر الفوضى التي تخترق جدران الصمت ، والتي سرعان ما تتحول إلى صمت كثيف أشبه بتلك الظلمات السوداء في زوايا الأمكنة المختلفة في العمل .

ومثلما تتعدد العبارات المكرورة التي تشير إلى سلطة الصمت والسكون في إغلاق المكان تتعدد أيضاً في العمل تلك العبارات المكرورة التي تشير إلى الفوضى بوصفها عنصراً متعالقاً بالمكان ، وكأنها البديل الأمثل لانطلاقة اختراقات لسكون المكان ، أو لنقل إنها من جانب آخر تشير إلى تحريك فعل السرد بتنامي عبارات مثل " الضجة تملأ المكان " - " الضجيج يملأ المكان " " ضجيج يملأ المكان " - " صراخ وبكاء يملأ المكان " - " صوت عراك يملأ المكان "[١٦] .

وحين تتكرر هذه العبارات لكسر حاجز الصمت المطبق على جوانب الأمكنة في العمل الروائي ، فإنها تبدو وكأنها فترة استرواح لاتلبث أن تصل إلى الذروة ، فالخروج عن الصمت لا يتحقق إلا بتلك الفوضى والضجيج المتكرر في العمل . وقد أدى ذلك بدوره إلى انعكاسات طاغية على شخوص الرواية ، حين يتحول المكان إلى شكل آخر من أشكال الإغلاق ، بل هو أشد تأثيراً على شخوصه من (الرباط) ، فالشخصيات في رواية (اللعنة) تعيش سجناً يتدرج من الطائرة ذات الحيز المغلق والمظلم كما تشير الرواية ، إلى مكان مغلق لغوياً يتبدى دور الراوي في إحكام تفاصيله ومن ثم مكان مشوه يصعب تحديد ملامحه .

إنها شخصيات تعيش ظلمة حالكة فـ (شامل) الشخصية

المحورية في الرواية كثيراً ما يشعر بالاختناق ولذا فهو يجوب الشوارع شارداً لا يعلم إلى أين يتجه ، وكثيراً ما كانت لمحات الحزن تعلو وجهه ، وتتجلى انعكاسات المكان في أبرز صورها معه حين " يكون ذهنه شارداً، وتفكيره محصوراً في دائرة مغلقة "[١٧]، وهو يعايش آلامه حين (يغمض عينيه ، يغوص مع الألم مع لغز ذلك البيت المبتور والمبهم في ذاكرته) ليعيش شامل في مرحلتين متصلتين من الإبهام : إبهام المكان وما يستتبع ذلك من إغلاقه بالليل البهيم ، وإبهام الذاكرة التي تعجز عن تحديد المكان .

إن المكان هنا موضوع البحث لـ " شامل " يتراوح بين البيت الصغير أو الكوخ (يقف شامل أمام الكوخ الصغير متأملاً) ولعل تحويل البيت إلى كوخ هنا يحيلنا إلى تلك النزعة الأسطورية التي تتدثر بها مفردة (الكوخ) ؛ كما أن قيمة توظيفها هنا تنبعث من ملاءمتها الدلالية المناسبة للمكان المغلق والمنعزل " الكوخ يتحول إلى عزلة مركزة ، لأنه في أرض الأساطير لا يوجد كوخ مجاور "[١٨].

أما بقية شخوص القص فيسيطر عليهم ذلك الملمح المتعالق بشخصية شامل من جانب ، والمتصل بأزمة المكان في العمل من جانب آخر ، فـ " شروق " كثيراً ما تحس بالاختناق يزهق روحها ، وبآلام حادة في الصدر ، كما أن عبارة مكرورة كـ (الحزن يملؤها) تهمش دور الذات لتنقلها إلى أوعية تظل موازية للمكان في العمل إن لم تكن متأثرة به ، ولعل أبرز لوحة رسمت ذلك في الرواية هذه العبارة التي ينقلها الراوي عن (شروق) ويصفها بهذه الصفات التي يمكن عدها مجموعاً لوصف تفصيلات المكان في العمل ، التي انطلق منها العمل في وصف تجلياته ، حيث اعتماد عناصر السواد والجفاف والشتاء ، وهي الآليات التي عرضنا لها آنفاً ، فالتحولات المكانية السابقة تنعكس على شخصية الأنثى التي تعد من أهم شخوص السرد عبر تحويلها من لوازم مكانية

حقيقية إلى تعبيرات مجازية تتصل بالأرض وكأنها الموازي المباشر للأنثى " حولت أخضرها جفافاً ، وماءها يابساً ، وسماءها سواداً حالكاً ، حياتها كلها أصبحت شتاءً دائماً ، وعواصف رعدية من الأحزان لا تشفع ولا ترحم "(١٩).

ويتكرر مثل هذا المظهر في تغليب الراوي اللون الأسود فيصف به إحدى الشخصيات الهامشية في الرواية ، وذلك بصبغه للذوات بصبغة المكان الروائي (رجل يقف أمامه أسمر اللون ، قاتم ، يرتدي ثوباً أسود).

أما طارق فهو شكل مقارب لبقية الشخوص الأخرى ، فطارق قلق مرتبك ، ينهض من مكان إلى آخر .

تصل ذروة العمل الروائي (اللعنة) إلى بؤرتين للمكان يتحرك السرد في إطارهما ، وتكون شخصية " شامل " الشخصية التي تنهض بذلك العبء : البيت ، الصندوق .

ويتفق كلاهما في دلالاته المتصلة بالعزلة والسرية التامة ، إلى جانب كونهما مقفلين ، فالبيت مقفل يحمل أسرار وذكريات شامل ويكون محور بحثه ، أما الصندوق الأسود الذي يحتفظ به زوج " شروق " ومع أنه لا يشكل محوراً للبحث لدى شروق التي يظل همها أن تصل إلى شامل ، وتتخلص من الزوج إلا أنه يبدو حاملاً لأسرار كثيرة تتكشف مع فتح الصندوق الأسود ، وما كانت دلالة اللون الأسود هنا إلا لأنه اللون الملائم لإخفاء الأسرار ، إن اللون الأسود الذي وصف به الصندوق يظل متوازياً بصورة أوضح مع لون الأمكنة التي أسدل الراوي عليها صبغة السواد نتيجة الوصف المتصل بالظلام البهيم ، والأمطار الرعدية .

ولعل من الأنسب أن نعود إلى ذلك التشكيل المكاني في العمل الروائي السابق (رباط الولايا) حيث نجد الصندوق أيضاً بؤرة مكانية

ترمي بظلالها على السرد ، وما يثيره الصندوق – نفسياً – من السرية المصطنعة ، والتوق الشديد إلى كشف ما فيه .

وتتجلى تلك المتوازيات عن تناغم تام مع عنوان الرواية (اللعنة) الذي تبدو مناسبته بالإغراق في هذه الإشارات ، التي تتصل بالمكان أولاً والشخوص ثانياً .

ويبدو ذلك الترابط بين شؤم المكان وسوداويته وما يلحق بشخوصه من أضرار عنصراً مهماً في فلسفة المكان المتصلة بالتراث العربي .

في روايتها الحديثة التي بعنوان (آدم .... يا سيدي) تأبى الكاتبة " أمل شطا " إلا أن تستثمر المكان كنص مواز ، يطل علينا من الغلاف الخارجي للرواية فحسب ، ويتمثل ذلك النص الموازي في هذه اللوحة التي يتعانق فيها البر والبحر والجو في ساعة غروب الشمس ، ويبدو أن الكاتبة قد اكتفت بهذه اللوحة المفتوحة لتغلق عملها من الداخل. يمكن عد المكان في رواية (آدم ... يا سيدي) عنصراً مغلقاً في بنية الشكل التي قام عليها العمل ، حينما تنتشر فيه تلك النبرة الوعظية المتواترة التي ترد أحياناً كثيرة بصوت الراوي ، أو صوت أحد شخوص القص .

ذلك الهاجس الذي قامت عليه رواية (آدم ... يا سيدي) قد أسهم بصورة أو بأخرى في تقليص فاعلية المكان الروائي ، ومن ثم نفيه وإغلاقه – إن صح التعبير – خارج العمل الروائي ليتقلص في نص مواز تمثله هذه اللوحة متعددة الأبعاد ، التي يجد متلقي النص متعته في تأملها ومحاولة ربطها بالنص الأساسي ، كما أن العنوان مفعم بهذه الدلالات الحيوية الجاذبة ، وهي التي يبدو فيها غلبة الشخصية وتعالقها مع الراوي ، وربما أوحى ذلك بمسار القص بشكل عام الذي يغلب ذلك

الجانب على المكان ، ويظل القص مقتصداً في تناول الأمكنة الروائية ، فضلاً عن تناولها بالتفصيلات الداخلية ، وتدور حلقة الأمكنة الواردة في عمل روائي كهذا في إطار الأمكنة الرتيبة حيث يبدو أثرها بالغ الضعف في التحكم بمسار الحدث ، ذلك الحدث الذي يعطي عنانه للمصادفات الواحدة تلي الأخرى ، إلى جانب انصراف السرد - في كثير من الأحيان - بقص أحداث تبدو علاقتها بالمسار الأساسي في العمل واهية تماماً.

ومن الأمكنة ذات الأثر الضعيف في العمل البيت والمدرسة التي تشير إليها الرواية بصورة مقتضبة " ضج البيت النساء ، وماج الطريق بالرجال ، وغصت القلوب بالأحزان "[٢٠]، كما أن التعبيرات المجازية الكثيرة التي عبرت عن المكان توشك أن تعطي دلالة كبيرة على أزمة المكان في العمل بصورة خاصة ، أو على مستوى الإنتاج الروائي المكتوب بأقلام نسوية ، ومن هنا آثرنا هذا العمل لتمثيل البعد الثاني من أبعاد المكان في الرواية النسوية السعودية ، وذلك لأهمية هذا البعد في الاتجاه الروائي السائد حالياً .

المكان الأسطوري

البعد الثالث الذي تضمنته لوحة المكان في الرواية النسوية هو البعد الأسطوري الذي حرصت عليه " رجاء عالم " في عمليها الأخيرين (طريق الحرير) و(مسرى يا رقيب) ، وإن كان العمل الثاني قد تجلى مبالغاً في أسطرة الفضاءات المتصلة بالقص .

يبرز الفضاء الأسطوري (وادي عبقر) في ذلك العمل من خلال بناء الراوي فيه لذلك الأنموذج الخيالي البحت ، والبعيد عن الفضاءات المحسوسة ، هذه الفضاءات التي لا يمكن للفرد إدراكها حسياً ، ويتميز ذلك الفضاء الأسطوري في القص بانسجامه وتماسكه عبر تفعيل آليتين

يبدو دورهما الفعال في تشكيل العمل بصورته النهائية ، وهما العتاقة المرتكزة على الموروث الثقافي ، وصلة الفضاء بالإبداع .

لقد فرضت المرجعية التراثية أبعاداً فيزيائية لوادي عبقر من خلال تلك التناولات العديدة لهذا المكان في كتب المعاجم العربية المتصلة باللغة والبلدان وغيرها ، لكن الراوي في (مسرى يا رقيب) انطلق من هذه الآلية وانزاح عن هذه الأبعاد الفيزيائية المحددة مرتكزاً على تغليب الجانب الأسطوري ، ومفضلاً أن يكون (عبقر) مركزاً للإبداع الذي لا يتحقق بالاتباع قدر تحققه بالابتداع ، ولذا بنى عالمه الخاص به الذي يخرج من القوانين الفيزيائية للفضاءات المتعددة (ليل ، نهار ، أرض ، سماء ، شرق ، غرب ....) محققاً بذلك تجاوز تلك الثنائيات التي تعتمدها الفضاءات المحسوسة في تجربة تأخذ طابعاً جديداً ومتميزاً من خلال علاقاتها المتمايزة : الكونية والبصرية .

لقد احتلت مساحة نصية تزايدت في النصف الأول من النص ، وذلك قبل انتظار اللحظة المحمومة للإنطلاق حين " هتفت الأميرة بقبائل المخلوقات : آن الأوان فمن شاء منكم فليلحق بخروجي لطلب عبقر "[٢١] .

وكل تلك الوصايا تلزم الأميرة جانب الحذر والحيطة والتوقع والرغبة في الانطلاق من المعلوم إلى المجهول الذي حرصت الوفود على فك طلاسمه فقد " شرحت الطير ما في أممها من آثار عبقر "[٢٢]، والبحر يعلن اعتذاره بقوله " سيدتي أنا رسول العناصر إليك ، ارفع اعتذارها عن مدك بالخرائط والدروب لمقامنا في وزارة عبقر "[٢٣] .

أما الجهات الثمان فتتعاون مع الأميرة بقولها " نحن جهات الكون الثمان ، وحيثما ضربت يا مولاتي حملناك ، فاضربي لسريرتك أو لجهرك أو اصعدي في السماء نحن في كل مكان ، فلا تترددي في التيه فما أنت بضالة "[٢٤] .

وبذلك يكون النص قد استكمل أدواته جميعها للدخول إلى الفصل الأخير منه الذي بعنوان (ق لب ق) وهو يمثل قاعدة النص وذروته ، فالدخول إلى أرض عبقر لا يتم إلا بقدرة إبداعية متقنة تمكن الداخل من القدرة على السرد ، وعلى ذلك يكون السرد عن أرض عبقر بالكتابة أو الرسم متداخلاً مع الوشي المتقن الصنع المنسوب إلى عبقر فهو الأقرب إليه والمشابه له .

إن (وادي عبقر) كما تراه معاجم اللغة والأمكنة هو الموضع الذي ينسب إليه العرب كل عبقري ، ويقال عنها " أرض كان يسكنها الجن ... وهي موضع بأرض اليمن ، وقيل موضع بنواحي اليمامة "[٢٥]، أما أصله فهو " صفة لكل ما بولغ في وصفه ، وأصله أن عبقر بلد يوشى فيه البسط وغيرها فنسب كل شيء جيد إلى عبقر "[٢٦].

وقد وردت عبقر في (طريق الحرير) غير مرة مقرونة بالخرافة والشعر . لتصبح هدفاً لإحدى شخصيات النص ، وهو ذلك الأمير الذي يطمح بجمع الشعراء حوله ؛ فحين يقول " أنا غايتي وادي عبقر .... تحلق عجب الرجال حول غايته وخرافتها "[٢٧]. وها هو الأمير (الميت) يفصل رحلته في البحث عن عبقر " لأشهر غبت ورجال إمارتي صوب قلوب الجزيرة ، حيث جاءت الآثار بتواري عبقر فيها ..... أردت صيده والعودة به ، أنصبه في صحن إمارتي فلا يدخلها إلا رجل مسه إيحاؤها وقال شعراً ، أردت للناس أن تخاطبني شعراً ، أردت أن أعبر كل صباح وعشية بين أيدي روائع الجن وخلقهم فتسكنني ... ولم أرد لمطبب تطبيبي "[٢٨].

لقد أصبح هذا الفضاء محركاً للشخصيات للبحث عنه واقتناصه واستثماره . وتسهم التحولات النصية في حضور جنيات عبقر إلى تلك الشخصية الباحثة (الأمير) .

يستحضر (عبقر) ذلك الفضاء الأسطوري في النص لإضفاء تلك الصبغة الأسطورية عليه ؛ والشخصية الباحثة عنه هي الأنسب في النص بوصفها بين الحياة والموت ، إن نعش الأمير الميت مناسب لخوض تجربة التفتيش عن عبقر وهي الشخصية التي تكون في النهاية شجرة الشعراء المتصلة بعبقر ، الشجرة التي تنادي المارة " ومنها خرافة شجرة الجزيرة والتي تنادي المارة ، وكل من لحق بها فأوى لجذعها ونام ، يصبح شاعراً أو مجنوناً .... لذا غصت الجزيرة بالشعراء المجانين "[٢٩].

نتائج

بعد أن عرضنا بإيجاز لأوضاع المكان في الرواية السعودية النسوية ممثلة في ثلاثة أبعاد أساسية ، وهي إغلاق المكان وذلك هو الغالب على الأعمال النسوية ، أو تهميشه ونفيه ، وأخيراً تتبدى أسطرة المكان وهو توظيف نادر وقليل في السرد السعودي حيث نجد اتفاق تلك الأمنة الثلاثة في ملامح منها :

أولاً : تتفق هذه الأعمال الروائية جميعها في كونها لا تجعل هاجس المكان المحسوس في صدارة اهتماماتها عبر انتقاء المواقع المناسبة الذي يمكن من رؤية الزاوية المناسبة التي تسمح بتناول التفصيلات الجزئية والدقيقة ، والتدرج في الرؤى ، الأمر الذي لا يتوفر حالياً فيما بين أيدينا من نصوص روائية .

ثانياً : يبدو السرد النسوي حاملاً لبذور تلك الجوانب الأمومية في الأدب ، ولاسيما إذا تأملنا في اتفاق تلك الأعمال علىاختيار هذه الأمكنة المنفصلة عن واقع الحياة المعاصرة ومعطياتها ، حيث تتفق صورة الأمكنة الثلاثة في كونها موازية لصورة (القبر) الذي يتصل

اتصالاً مباشراً بتفاصيل الأمكنة ، فالعودة إلى البعد الأولي والبدئي في المكان يتوازى هنا مع الذوات الفاعلة في تلك الأعمال السردية النسوية فالمكان هنا – بشتى أبعاده الثلاثة يتخذ بعداً أولياً متلازماً مع الذوات إذ يتجلى القبر كصورة ملائمة ونهائية لتلك الأمكنة بأبعادها الثلاثة السابقة.

ثالثاً : تشكل فكرة الطلل القديم مرتكزاً مهماً في توظيف المكان العربي كمكون له انبثاقاته السردية في الأمكنة الثلاثة السابقة . فالمكان هنا مكان تبدأ وظيفته النصية في العمل بذلك التعدد في توظيفه واستثماره ، (الطلل أشبه الأشياء بفكرة الأم الولود التي ينبثق عنها أبناء كثيرون ، فالأبقار والظباء والظعائن أسرة واحدة .... ويبدو الطلل كأنه منبت ثقافة ؛ منبت الوعي وإدراك الماضي في مضيه واستمراره معاً ، منبت الحاجة إلى تثبيت مركز الإنسان عن طريق الكتابة)[٣٠]. ولا تعارض بين القبر كمنتهى وخاتمة والطلل كمنطلق للفكرة نفسها . إن فكرة الطلل القديمة هي إعلان عن موت طرف من اثنين ، ويصبح الطلل هو القبر الذي وأد الحبيبة ، وأحلام الشاعر وهو ما يتحقق بجلاء ولكن في صورة عكسية في أعمال تتلمس المكان نفياً أو إغلاقاً أو أسطرة .

هوامش :

١) هند باغفار ، رباط الولايا ، ص ١٦١ .

٢) غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر الطبعة الثالثة ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ٣٩ .

٣) رباط الولايا ، ص ٣٩ .

٤) السابق : ص ١٤ .

٥) السابق : ص ١٦ .

٦) ياسين النصير : تصورات نظرية في شعرية المكان ، مجلة شؤون أدبية ، ربيع ١٩٩٣م .

٧) سيزا قاسم : المكان ودلالاته ، مجلة ألف ، عدد ٦ ، ١٩٨٦م .

٨) رباط الولايا : ص ٢٢ .

٩) السابق ، ص ١٦ .

١٠) السابق ، ص ٢٢ .

١١) سلوى دمنهوري : اللعنة ، ص ١٢ ، ١٢٢ ، ١٣٦ ، ١٤٨ .

١٢) اللعنة ، ص ١٤ ، ١٥ ، ١٦ .

١٣) السابق ، ص ١٧ .

١٤) السابق ، ص ٢٣ ، ٧٤ ، ٥٧ .

١٥) السابق ، ص ٤٧ ، ١١٥ ، ١١٧ ، ١٠٣ .

١٦) السابق ، ص ٨ ، ١٠ ، ٣٨ ، ٤٤ ، ٦١ ، ٧٧ .

١٧) السابق ، ص ١١٥ ، ١١٩ ، ١٢٠ .

١٨) غاستون باشلار : جماليات المكان ، ص ٥٦ .

١٩) اللعنة ص ١٢٩ .

٢٠) أمل شطا : آدم يا سيدي ، ص ١٥ .

٢١) رجاء عالم : مسرى يا رقيب ، المركز الثقافي ، بيروت ، ١٩٩٧م ، ٥١ .

٢٢) السابق ، ص ٣٩ .

٢٣) السابق ، ص ٤١ .

٢٤) السابق ، ص ٤٤ .

٢٥) ياقوت الحموي : معجم البلدان ، دار صادر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٥م ، ج٤ ، ص ١٣١ .

٢٦) ابن منظور : لسان العرب ، مادة (عبقر) .

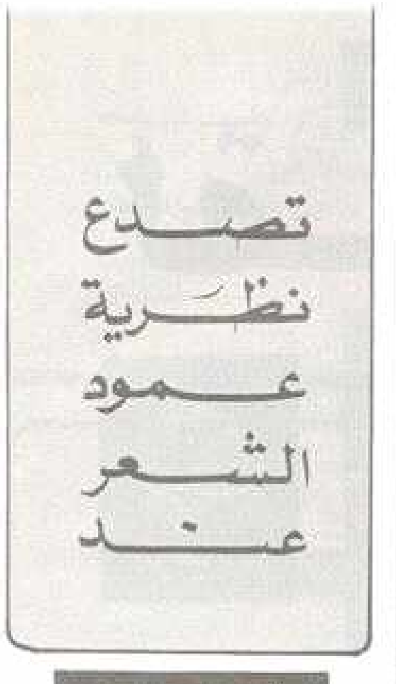
٢٧) رجاء عالم : طريق الحرير ، المركز الثقافي ، بيروت ، ١٩٩٥ ، ص ١٥٤ .

٢٨) السابق ، ص ١٥٦ .

٢٩) السابق ، ص ٥٤ .

٣٠) مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس ، بيروت ، د. ت، ص ٦٤ .

* * *







تصدع نظرية عمود الشعر عند أبي نواس

يعني مصطلح « عمود الشعر » (١) : النظرية العربية التقليدية التي افترضها العرب مقياساً لشعر الجيد. لهذا فضّل « الآمدي » شعر « البحتري » ووصفه بأنه « النمط الحلو » (٢) وكان يعجب « بإحسانه المشهور » (٣) ، « لأن البحتري يتجنب التعقيد ووحشي الكلام ومستكره الألفاظ » (٤) . ولهذا أيضا استقبح غريب الاستعارة عند « أبي تمام » ، وحكم على بعض معانيه بأنها « من أحمق المعاني وأولاها استحالة » (٥) ، بسبب سيره بالقصيدة العربية على منهج غريب عن روحها الموروث ، حتى عدوه مفارقاً للعمود ، وجعلوا البحتري من عبيد الشعر .

وقد أخذ النقاد العرب القدامى على أبي نواس مظاهر في شعره ، خرج فيها عن خط القصيدة المألوف ، رغم أنهم استجادوا شيئا من أشعاره .

ومن أهم معالم هذا الخروج :

١ — صور قبيحة : تشترط نظرية العمود في الصورة الشعرية (قرب المأخذ وإصابة الهدف) مع ذكاء الصورة ودقة رسمها ، إذ « ان عيار الاستعارة الذهن والفطنة » (٦) . يقول أبو نواس .

بح صوت المال مما منك يدعو ويصيح !

فهذه الصورة « مما يرد في شعره ، ويسقط ويطرح » (٧) ، « فأي شيء أبعد من صوت المال ، فكيف بح من الشكوى والصياح ؟ » (٨) .

٢ — ألفاظ لينة : الطبع والرواية والاستعمال ، الى جوار الرصانة والجزالة هي شروط اللفظ الشعري الجيد . ولكن غير قليل من ألفاظ أبي نواس جاءت لينة ضعيفة ، فيها ميعة ورخاوة ، وقد أحس هو أن هذه الألفاظ غير الضخمة الإيقاع ولا الجزلة هي

سبب مهم في عدم ارتقائه الشعري في نظر النقاد . يقول أبو نواس : « لو كان شعري كله يملأ الفم ما تقدمني أحد » (٩) .

٣ – سقوط المقدمات الطللية : أبرز ظاهرة أثارت النقاد على أبي نواس إعراضه الشديد عن افتتاح قصائده بذكر أطلال الحبيبة والوقوف عليها والبكاء عندها ، ومساءلة الديار العافية . وقد استبدل بالمقدمات الطللية ذكر الخمر والدعوة إلى مجالس اللهو ومصاحبة الندمان ، بشكل يمجد فيه الخمر ويدعو الى ابتداء القصائد بالتغني بها وبمحاسنها . من قصائده في ذلك مثلا (١٠) .

صفة الطلول بلاغة القدم
فاجعل صفاتك لابنة الكرم
و عاج الشقي على رسم يسائله
وعجت أسأل عن خمارة البلد
و : باكر صبوحك فهو خير عتاد
واخلع قيادك ، قد خلعت قيادي !
و : الن على الخمر بآلائها
وسمها أحسن أسمائها
و : أدرها علينا قبل أن نتفرقا
وهات اسقني منها سلافا مروقا

ولم يكن أبو نواس ، في رفضه الالتزام بنظرية العمود ، رائداً لنظرية جديدة في الشعر العربي ، ولا زعيماً لمدرسة فنية محدثة ، وإنما هو تمرد على الموروث واستخفاف بالتقاليد الشعرية ، وهذا واضح حين نجده ، في أحيان ، يرضخ لهذا التقليد ويسلك فيه دون اعتراض.

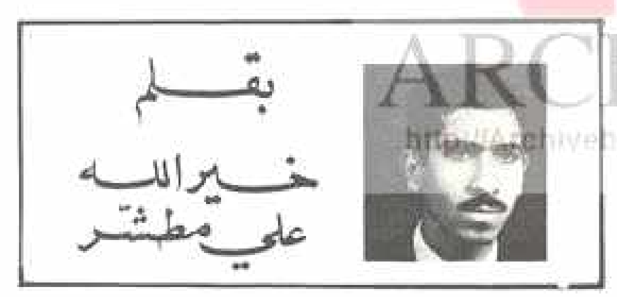
ومن أجل أن سقوط المقدمات الطللية أبرز معالم خروج أبي نواس على نظرية عمود الشعر ، ومن أجل تناقضه في موقفه منها ، فان البحث يقتصر على تفسير موقفه من هذه المقدمات فقط . وفي هذا المجال نستطيع أن نكشف عن نظريات مختلفة تتناول هذه الظاهرة بالبحث والتحليل .

١ – النظرية العرقية

(العرق) أو (الجنس) إنما هو إشارة إلى تجمع بيولوجي من نماذج بشرية لها تكوين نفسي وذهني وفسلجي خاص . وكثيرا ما تؤدي العزلة الجغرافية الى خلق فروق بين الامم ، بسبب انقطاع هجرة المورثات (١١) ، فتصبح لكل أمة شخصيتها الحضارية المتميزة عقليا وشعوريا .

إن حركة الفتح الاسلامي التي شملت أمما مختلفة لم تستطع ، لأسباب ما ، أن تذيب كل هذه العناصر في كيان اسلامي موحد نفسياً وذهنياً ، فبعد استقرار الامة الاسلامية بتوقف الفتح ، تحركت أعراق هذه الأمم ، وانبعثت من بين أنقاض الأحداث ، فكانت تساهم في الحياة الاسلامية ، ولكن بذهنيتها وتعصبيتها العرقية الخاصة . ومن هنا اختلف أدب الجاهليين عن أدب القرون التالية .

وكتعبير عن هذا الفهم وصف (العقاد) عبقرية (ابن الرومي) بأنها كانت « عبقرية يونانية مكبرة الجوانب بعض التكبير » (١٢) . ويصح هذا الأمر بالقياس إلى أبي نواس ذي النسب الذي يمتد الى فارس . فقد كان للفرس وضع عقلي وحضاري يختلف عن حياة العرب (١٣) . فكان أبو نواس في ذاته تركيزاً لحضارة فارس وتكوينها الذي يمتاز بطلب اللذة والمتعة والإغراق بالمجون . فليس في ثورة الشاعر على النظرية العربية سوى ضيق بهذا الارتباط العربي المفروض عليه



وليس في إباحيته وتغزله بالغلمان غير انشداد عرق الى المزدكية الفارسية . غير أن هذه العرقية تتكشف صريحة في فخره بالفرس واستهجانه بالعرب (١٤) .

نقد النظرية :

١ – نظرية العامل الواحد : تقوم نظرية العرق على تفسير الظواهر الاجتماعية بعامل الوراثة العرقية ، أي أن التفسير يكون بعامل واحد له السيطرة التامة على الحياة الاجتماعية . وإذا كان يصح تفسير الحالات بعامل واحد في مختبر الفيزياء مثلا ، فان الظاهرة الانسانية والسلوك البشري لا يصح حصر بواعثه بباعث واحد ، سواء أكان جغرافياً أم اقتصادياً أم غيره ، لأن عشرات العوامل الفكرية والوراثية والمحيطية تؤثر

في خلق الظاهرة الاجتماعية وإيجادها .

٢ — النقد العملي : من وجهة الأحداث التي عاشها العالم الاسلامي ، تبدو بوضوح شديد ظاهرة اختلاط الأجناس اختلاطاً هائلا ، وامتزاج الدماء امتزاجاً شاملا ، حتى كان من المحال العثور على دم نقي صاف ، إذ أن الفكر الاسلامي والنفسية الاسلامية كانا بؤرة مركزية اجتذبت نحوهما كل الظواهر الاجتماعية والفكرية ، فاتصلت الأنساب بين أعماق الصحراء وأطراف المدن ، وبين العرب والفرس والروم والأتراك والهنود والبرابرة جميعاً .

٣ — النقد العلمي : إن نظرية العرق هذه لا تجعلنا نطمئن بها ، لفقدانها درجتها اليقينية الثابتة التي تسوغ لنا ترتيب آثار عليها . فعلماء الانثروبولوجي لا يستقرون في توزيع الأجناس البشرية على رأي . يقول (كورنه جو) . « إن كل المساعي التي بذلت لأجل تعيين صفات الآريين والساميين لم تنته إلى غير متناقضات صارخة ، فلا يمكننا أن نستخرج منها حقيقة ولو كانت نسبية (١٥) » .

٤ — النقد النواسي : حتى عند افتراض صحة هذه النظرية فانها لا يمكن تعميمها على كل أشعار أبي نواس ، فهو ، إن كان قد مدح الفرس وحمل على العرب ، يمتدح الخلفاء العرب مدحاً حاراً ، وهو إلى جوار ذلك يعيش في المدينة العربية حتى آخر حماسة من حماساته (١٦) .

٢ — النظرية الشعوبية

ولد أبو نواس في فارس من أم فارسية (١٧) ، إذن يحس بانتمائه النسبي الى الفرس . هذا هو الجذر الأول في تكوينه الشعوبي . وكان الشاعر ذا ميل مطلق إلى استشراق الجمال والغوص في اللذة يصطادها أنى كانت . . ولما كانت الفرس أصحاب حضارة فيها شيء كثير من اللذة واللهو والمتعة والعبث ترتب على ذلك ميله الى حياة الفرس ، وتجافيه عن خشونة العرب وجفاف عيشهم (١٨) ، فكان هذا الأمر جذراً آخر لشعوبيته . إضافة الى أن الجو العام الذي عاشه الشاعر كان قد نشطت فيه الشعوبية كحركة سياسية .

من أبرز معالم نزعته الشعوبية (١٩) :

١ — الاستخفاف بالعرب وبمظاهر البداوة في حياتهم (٢٠) :

٢ — مدح الفرس والفخر بالمجد الفارسي (٢١) ،

٣ — النفور من ترديد أسماء المواضع العربية والأمكنة البدوية وميله الى إشاعة أسماء المواضع التي يقتضي فيها اللذة والشراب كأحياء الكرخ وكلواذ وطيزناباذ (٢٢) :

٤ — تصديع نظرية عمود الشعر العربي بانفلاته من المقدمات الغزلية الطللية ، والدعوة الى افتتاح القصائد بالخمر والمجون (٢٣) :

نقد النظرية :

١ — مدح العرب : في قصائد أبي نواس غير قليل من مدح للعرب واعتزاز بخلفائهم .

٢ — ضعف نفسي : إن الحالة النفسية التي كان يعيشها أبو نواس من انهماك في اللذة ، وبحث لهفان عن مجالس الخمر والشراب والندمان . . كل ذلك لا يجعل منه رجل فكرة شعوبية يعيش من اجلها ، وانسان رسالة سياسية يدافع عنها ويدعو إليها .

٣ — أساليب عمودية : رغم نفوره من المقدمات الطللية ، تبدو في شعره الأساليب العربية القديمة بشكل واضح . وبخاصة في شعر المدح والرثاء . فهو يقف على الطلول ويبكي آثار الحبيبة الراحلة :

لقد طال في رسم الديار بكائي
وقد طال ترددي بها وعنائي

و : يا دار ما فعلت بك الأيام
ضامتك ، والأيام ليس تضام

و : حي الديار إذ الزمان زمان
وإذ الشباك لنا حرى ومعان

٣ ـ النظرية الفرويدية

تشبه هذه النظرية أبا نواس بـ (أوديب) أو (هاملت) . فأبو نواس قاسى مقاساة حادة من العقدة الجنسية المحرومة أو النزوع الجنسي الفاسق نحو أمه . مات أبوه وهو طفل صغير ، رقيق النفس رهيف الحس . ولم يكن له غير أمه ، فاتجه نحوها بكل أشواقه وتطلعاته ، حتى صارت هي القطب الجاذب الذي ينجذب إليه بكل كيانه الشعوري

والنفسي . لكن هذه الام سرعان ما تتزوج ، وهنا يحدث انقلاب . « إن زواجها قد حرم الطفل الحساس حرماناً نهائياً من ملاذه الوحيد في طفولته الصغيرة العاجزة . ولا شك أن هذا حدث يضطرب له اضطراباً شديداً ، ويجزع منه جزعاً مميتاً . فمثله لا يطيق أن يشركه في حب أمه رجل آخر ، بله رجلا أجنبياً عنه » (٢٤) . هذه الغيرة الداخلية القاتلة نحو أمه أدت به الى مسالك سلبية كرد فعل منعكس . وهذه الحالة الواخزة هي التي ستنفره عن جميع النساء « فهو يحس باشمئزاز شديد كلما فكر في العلاقة الجنسية بين الرجال والنساء مجرد هذا التفكير يملأه بالاستشناع والكراهية . وسبب هذا أنه يتمثل أمه (الخائنة) في كل انثى يلقاها (٢٥) .

غير أنه يحاول أن يجد بديلا أو تعويضاً « Compensation » في شيء آخر يصرف إليه طاقته الجنسية الحبيسة المحرومة ، فكيف السبيل وهو يحس احساساً سلبياً نافراً مشمئزاً من الانثى ؟ إنه يتجه الى معاشرة الغلمان والى معاقرة الخمر التي كانت تعني ، عنده الرغبة الجنسية ، « يعني أن الخمر هاجت فيه شهوة المواقعة ؛ لا مواقعة النساء أو الغلمان ، بل مواقعة الخمر ، وان شربها أرضاه ارضاء جنسيا (٢٦) » ، وكذلك فانه احس احيانا نحوها إحساس الولد نحو الأم ، أي انه احبها حباً بنوياً (٢٧) ، بمعنى أنها كانت تعويضاً له عن أمه .

تحطيم المقدمات الغزلية الطللية :

من هذا الموقف النفسي المعقد ، ومن شعوره الطارد المشمئز من المرأة يمكن استنتاج سبب رفضه التمسك بأصول عمود الشعر ، والإعراض العنيف عن البدايات الغزلية . فما دامت الخمر هي المثل الأعلى للرضا الشبقي الجارف عنده ، فان من الطبيعي أن تستأثر باهتماماته ، وأن يبدأ بها قصائده صراحة :

دع الربع ، ما للربع فيك نصيب
وما إن سبتني زينب وكعوب
ولكن سبتني البابلية ، إنها
لمثلي في طول الزمان سلوب

وهو يعجب من هؤلاء الأعراب الأجلاف كيف يحبون المرأة ويتعشقونها وينوحون على ديارها إذا ما ارتحلت ، إنهم حريون منه بكل هزء وسخرية :

قل لمن يبكي على رسم درس
واقفا : ما ضر لو كان جلس ؟ !

بل هو يحس بشقاء مر حين يتصل بأنثى ، ويشعر بلوعة شقية خانقة لما يقف ليخاطب ديار انثى مرتحلة . ولهذا رأيناه ينعت الذي يسائل الديار بالشقاء :

عاج الشقي على رسم يسائله
وعجت أسأل عن خمارة البلد

وربما ود من أعماقه أن تندثر هذه الرسوم وتعفوها الرياح والأمطار حتى لا تعود رمزاً الى كيان انثوي :

دع الرسم الذي دثرا يقاسي الريح والمطرا !

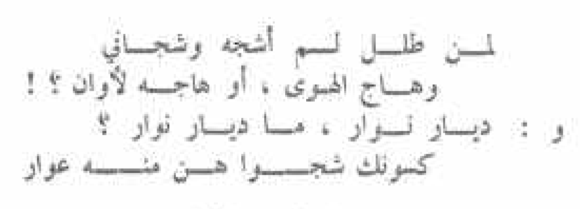
نقد النظرية :

١ ـ النقد العلمي : إن هذه النظرية الفرويدية لم تجد من التأييد العلمي ما يرفعها إلى درجة الحقائق الثابتة بكل تفاصيلها ، وإنما هي محل نقاش أو محل شك ، فالدافع الجنسي أو الشبقي ليس هو الدافع النفسي الأعظم الذي يحدد مسار السلوك الانساني .

٢ ـ نظرية العامل الواحد : يصح هنا ما تقدم في الكلام على النظرية العرقية من ضرورة تعدد العوامل .

٣ ـ إغفال : في شعر أبي نواس ما لا يخضع لهذا التفسير الجنسي ولا يرضخ له ، وذلك فيما يتصل بنظرته الى الخمر ، وفي توفر غزل انثوي في شعره .

٤ ـ ازدهار العمود : إن ما قيل عن اشمئزاز أبي نواس من المرأة ، ونفوره من المقدمات الطللية لا يستطيع أن يسير مع كل قصائد الشاعر ، فهناك قصائد غير قليلة بدأها على المنهج التقليدي في بناء القصيدة العربية :



لمــن طلــل لــم أشجه وشجــاني
وهــاج الهوى ، أو هاجــه لأوان ؟ !
و : ديــار نــوار ، مــا ديــار نوار ؟
كسونك شجــوا هــن منــه عوار

٤ ـ النظرية الحياتية

الفهم المعنوي للحياة :

حقيقة واضحــة أن أي انسان لا بد لــه من التفاعل مع هذه الحياة ، ولا بد أن يحدد له موقفاً إزاء الكون . وحقيقة واضحة اخرى أن الانسان لا بــد لــه من إيمان قــوي ثابت عميق ، يخلق لــه ارضية مستقرة يتمكن من العيش عليها بوعي واطمئنان . أما حين تفرغ النفس البشرية من هذا الايمان الــذي يفتحهــا على طاقات مؤنسة قــوية من الرضــا واليقين . . فان الشكوك والوساوس ستعصف بهــا ، وبستبد بهــا الأسى والشقــاء ، ثم تروح تتخبــط في ظلمة مرعبــة ، فيها القلق والاحساس الحــاد بالصــراع والمــوت والفنــاء . يصح هــذا القول حين تكون النفس حساسة مرهفــة ، حيــة شابة ، ذات رغبــة ملحة في المعرفة وإقبال صادق علـى الحب والبقاء . أما النفوس التي تفقد هــذه الحيوية المتطلعة ، وتعيش قاسيــة غليظــة فقــد لا تحس بالحرمان الحاد ، ولا يؤرقها الفــراغ الايماني الكبير . وفي تاريخ البشرية نماذج غير قليلة لهذا الخــواء الروحي الــذي يجعــل الحيــاة عبثاً طاغياً ، ويجعل الانسان يحس أنه مكبوس في دائرة زمنيــة ضيقــة هي دائــرة الحاضــر المباشــر ، وبدافــع من هــذا الاحساس العارم المدمــر يندفع إلى لــذات الحيــاة يلتهمها التهامــا عنيفاً مــا دام قراره الأخير إلى الموت والظــلام والتراب . من هــذه النماذج الواضحة الشاعــر (عمر الخيــام) مثلا ، والشاعر الجاهلي عامة .

معنى ذلك أن الانســان ينبغي لــه أن يفهــم هــذه الحيــاه فهماً روحياً خالصاً ، يؤمن معــه بأن للحياة مبدأ أعلى انبثقت منــه ، يتصف بالجــلال والجمال المطلقين وبالقيمومة عــلى الحياة في الكون كله ، ويجعله يؤمن كذلك بأن هــذه الحياة التي يحياها الانسان عــلى الأرض إنمــا هي خطوات أولية تمهيدية في طريق حيــاة ممتــدة إلى مــا بعد الموت ، تتسم بالخلود والبقــاء ، يوقى الانسان فيها من السعادة



أو الشقاء على نوع سعيه في الحيــاة ، وعــلى قــدر هذا السعــي .

الاحساس الخلقي بالحيــاة :

ينبثق من الفهم **المعنوي للحياة ضرورة توفــر** منهــج خاص في **التربيــة الخلقية ، يهذب كــل** طاقات الانسان وأفكاره **وعواطفه وسلوكه ، الأمر** الذي يجعــل حيــاة **الانسان ونشاطاته مرتبطة بمقياس** خلقي معين يندفع **الى تحقيقه بوحــي من ذاتــه** ويخالص إرادتــه . **هــذا المقياس العملي الذي هــو (رضوان الخالق الذي سيرجع إليه الانسان) هــو صمام الأمان الذي يعصم الانسان من الانزلاق في ظلام اليأس والمخاوف الفلسفية في الحياة ، وهــو الذي سيحقق للانسان ، في مرحلة مــا بعد الموت ، الفوز بالسعادة والنعمــة والرضوان .**

أبــو نواس . . مــاذا ؟

هل كان أبو نواس يعيش هذين المفهــومين السابقين ؟ لا نظن أن أبا نواس كان يعيش فراغــاً إيمانياً وغــربة روحية كالتي يعيشهــا قلب لــيس بمؤمن ، بــل كان أبو نواس يفهم الحياة فهمــاً روحياً . ولكنه لم يكيف نفسه لهــذا الفهــم ، أو هو لا يرتب آثــارا عليه . وبسبب من حساسية نفســه المرهفة انقلبت حياته دمــاراً عليه ، وهو يتلوى بين اللذة المحرمة والايمان الصادق . إن أبــا نواس يفتقد روعة التوفيق الإرادي بين الفهم المعنوي للحيــاة والاحساس الخلقي بها ، الى حد أن يوحي هذا

الانفصام بينهما بأن اعتكافه على المعاصي إنما هو أثر من آثار نكران الفهم المعنوي للحياة وعدم الايمان بالحياة الآخرة :

ألم ترني أبحت اللهو نفسي
وديني ، واعتكفت على المعاصي
كأني لا أعود الى معاد
ولا أخشى هنالك من قصاص ؟ !

ويقول وكأنه مدفوع الى المعصية دفعاً خفياً عنيفاً :

فخذها إن أردت لذيذ عيش
ولا تعذل ، خليلي ، في المدام
فان قالوا : حرام ، قل : حرام !
ولكن اللذاذة في الحرام ! !

ويبلغ به الانجذاب بين فهمه المعنوي للحياة وسلوكه الخاطىء اللذيذ ، والحرص عليهما معاً ، الى أن يتمزق بينهما وينفجر في بكاء فلسفي حائر :

بكيت ، وما أبكي على دمن قفر
وما بي من عشق فأبكي من الهجر
ولكن حديث جاءنا من نبينا
فذاك الذي أجرى دموعي على النحر
بتحريم شرب الخمر والنهي جاءنا
فلما نهى عنها بكيت على الخمر!
فأشربها صرفاً ، وأعلم أنني
أعزر منها بالثمانين في ظهري

ولكننا لا نجد بيتاً واحداً يتضمن شكاً في الله ، بل كان الايمان الراسخ العميق من أعظم الأسباب التي خففت من تحسره على افساد حياته ، وتألمه على سوء عمله ، وتخوفه من هول العقاب :

فاد المدام ، وإن كانت محرمة فللكبائر عندالله غفران!

وحتى قصائده التي يبدو منهاإنكار البعث والقيامة والحساب ، إنما هو يحاول فيهاأن يوهم نفسه أو يوهم السامع بإنكاره ، وسبب ذلك أنه يريد أن يسلي نفسه عن الاحساس بالآخرة أو أن يجد في ذلك مخدراً وقتياً يريحه من آلامه النفسية . ولكن لايستبعد أن يكون إغراقه باللذة وإيغاله في العبث والفساد يبعث في نفسه : خلوا من الايمان وقحطا من الروح المنتعشة ، ولعله في هذه اللحظات القاسية الرعيبة يقول شعراً يستخف فيه بالعقائد ، ويتجرأ فيه على الله سبحانه .

فأبو نواس ، إذن ، يعيش أقسى وأعنف صراع بين القلب والعقل ، وهو متمزق بين تيارين : تيار



الايمان بالله والرغبة إليه والخوف من عقابه ، وتيار اللذة المحرمة العنيفة الجاذبية . ومن هنا نستطيع أن نفهم السر الذي يجعله يحس بالالم والحزن أكثر كلما زاد إغراقه في اللذة والمجون . إن هذه النفس القلقة المتوزعة ، النابعة الأحزان ، لا نتوقع منها غير التناقض والتقلب الغريب : فهو تارة سكير مخمور ، وتارة تقي متوجس خاشع ، طوراً يبكي من فرحه بالخمر وطوراً يبكي خوفاً من الله وذكرى الآخرة ، مرة يتطلع الى حياة الشهداء (حتى ليتمنى الامام الشافعي ان يتتلمذ عليه (٢٨)) وتارة يسخر منهم ، حيناً يمدح العرب وحيناً يهزأ بهم ، تارة يلتزم بأصول عمود الشعر واخرى يهدم هذا العمود من اساسه ، وهو في كل هذه الحالات صادق كل الصدق ، وليس فيه شيء من كذب أو نفاق .

ملاحظة :

هذه النظرية هي الأساس الأعظم في تفسير سلوك ابي نواس عامة ، وموقفه من عمود الشعر خاصة . غير أن هذا لا ينفي أبداً تدخل عوامل اخرى كثيرة في سلوكه كالعامل النفعي والسياسي والنقدي (بما يضيق مجال الكلام عليه) وكل ما في الأمر أن هذه النظرية تقع في نهاية النهاية من سائر العوامل .

خير الله علي مطشر
البصرة

●●●

(١) بحث (المرزوقي) نظرية عمود الشعر بحثا وافيا في مقدمته لديوان الحماسة لابي تمام .
(٢) الآمدي : الموازنة بين الطائيين ٢/١٢ ، تحقيق احمد الصقر .

دار المعارف بمصر ١٩٦٥)

(٣) المصدر السابق ١٦٣/٢

(٤) المصدر السابق ١٩/١

(٥) المصدر السابق ٤٥/٢

(٦) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ٩ (ط ٢ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ١٩٦٧)

(٧) المرزباني : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ٢٣٦ (ط ٢ المطبعة السلفية بالقاهرة ١٣٨٥ هـ)

(٨) ابن رشيق القيرواني : العمدة في صناعة الشعر ونقده ١٨١ (تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ط ١ مطبعة حجازي بالقاهرة ١٩٣٤)

(٩) المرزباني : المصدر السابق ٢٣٦

(١٠) ديوان ابي نواس ٥٧، ٤٦، ٧٨، ١٢، ٨٩ (تحقيق احمد عبدالمجيد الغزالي — دار الكتاب العربي بيروت — بلا تاريخ ، ولكثرة رجوعنا الى الديوان اغفلنا ذكر الصفحات فيما نورد من شعر)

(١١) د. عبدالجليل الطاهر : مسيرة المجتمع ٢٨٥ (دار المكتبة العصرية بيروت ١٩٦١)

(١٢) عباس محمود العقاد : ابن الرومي (ط ٦ دار الهلال بالقاهرة ١٩٦٩)

(١٣) احمد امين : ضحى الاسلام ١٦٢/١ (ط ٦ مكتبة النهضة المصرية بالقاهرة ١٩٦١)

(١٤) ديوان ابي نواس ٤٦، ٤٤٨، ١١

(١٥) د. شكري فيصل : مناهج الدراسة الادبية ٩٥ (مكتبة الخانجي — مصر — بلا تاريخ)

(١٦) ديوان ابي نواس : ٤٠٠ — ٤٠١ ، ٤٠٨ — ٤٠٦

(١٧) انيس المقدسي : امراء الشعر العربي في العصر العباسي ١٠٦ (ط ٧ دار العلم للملايين بيروت ١٩٦٧)

(١٨) د. علي شلق : ابو نواس بين التخطي والالتزام ١٣١ (ط ١ دار الثقافة — لبنان ١٩٦٤)

(١٩) ديوان ابي نواس ٥١٠ ، ٥٥٧ ، ١٨٦ ، ٣٦

(٢٠) د. محمد نبيه حجاب : مظاهر الشعوبية في الادب العربي ٢٩٠ (ط ١ مطبعة نهضة مصر بالفجالة ١٩٦١)

(٢١) المصدر السابق

(٢٢) د. عبدالله الطيب المجذوب : المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ٨١/٢ (ط ١ مطبعة البابي الحلبي بمصر ١٩٥٥)

(٢٣) المصدر السابق

(٢٤) د. محمد النويهي : نفسية ابي نواس ٩٤ (ط ١ مكتبة النهضة المصرية بالقاهرة ١٩٥٣)

(٢٥) المصدر السابق ٩٥

(٢٦) المصدر السابق ٤٦

(٢٧) المصدر السابق ٥٦

(٢٨) خيرالدين الزركلي : الاعلام ٢٤٠/٢ (ط ٢ بلا مكان طبع ولا تاريخ)

تطور الاتجاه الفني في شعر نازك الملائكة

بقلم احسان عباس

حين بلغت في قراءتي قصيدة « على الجسر » من ديوان عاشقة الليل ، احسست إحساساً غامضاً بان هناك نقطة تحول في النظرة الى الحياة تريد ان تثبت وجودها لترسم الحد بين عهد يراد له ان يطوى في ضمير النهر الذي شهد اعترافات الاماني والخطى والدموع والآهات ، وبين عهد آخر جديد يحاول ان ينجو من ظلال الامس . ووقفت طويلا عند هـذا الصراع الذي تنتهي به القصيدة نهايتها المفعمة بالأسى :

أيان أنجو من ظلال الامس أين ترى المفر
والليـل يعكس ذكرياتي والاغاني والشجر
يا نهر فلتدفن شكاياتي ومن شجونها
الآدمية إن بكت فلضعفها وجنونها

ووجدتني اردد البيت الاخير «الآدمية ان بكت فلضعفها ..» لضعفها .. نعم .. اما لجنونها فمسألة لا أحب ان تخضع لتقديري لان الضعف الانساني وحده كاف للاعتذار عن تعثر اماتيها الـكبيرة . ثم قلبت الصفحات الى قصيدة « الخطوة الاخيرة » فوجدت القوة المستمدة من اليأس تؤكد في نفسي المعنى السابق لاني رأيت القصيدة تحية وداع للطبيعة .

ولم أكن ادري ان ما حسبته تحولا في النظرة الى الحياة كان ايضاً تطوراً في العمل الفني الا حين قرأت بعد ذلك ديوان « شظايا ورماد » وعندئذ اخطرت على بالي قول ناقدةمعاصرة: « هنالك اسباب كثيرة لا بد ان تحول بيننا وبين نقد مؤلفات المعاصرين ، فالى جانب عدم الاطمئنان والخوف من جرح الشعور تواجهنا الصعوبة في الانصاف ، ذلك لان الـكتب حين تصدر واحداً بعد آخر تـكون اجزاء خطة تستبين لنا في بطء وأناة » . ولقد عرفت لهذا القول منازعه الصادقة بعد انجلست أتمثل الخط البياني الذي سارت فيه « الخطة الشعرية » فيديواني الشاعرة نازك الملائكة ، واعني بالخطة الشعرية ذلك التيـار الداخلي النفسي الذي يندفع بالشعر في مراحل متطورة .

كان ديوان عاشقة الليل – كما تمثله ـ صورة صادقة للاحزان والآلام والدموع وثمرة خالصة لليأس والاخفـاق ـ كان نهاية التجربة لا التجربة نفسها ، فجاء في اكثره حكاية واحدة تفترق فيها العناوين لتلتقي في الغـالب عند موضوع واحد ، ذلك لأن نهاية التجربة المخفقة لا تتعدد في نظرنا ان لم نحـاول ان نخدع انفسنا بشيء من التبرير المختلف : ومن ثم اعادت الشاعرة في كل قصيدة تقريباً حديث الشكوى والكآبة والوحدة معبرة عن كل ذلك بصدق ، متخذة رخامة النغمة الحزينة وسيلة للتأثير . وبين كلمتي الغيبة والاوبة ، عاش القلق المرمض مثقلا بالأسى فاصبحت العين لا تقع الا على ما هو مؤلم او محزن ـ صورة الخيل المعذبة بالسياط على الارض .. غريق يصـارع الموج .. غروب يلف الـكون في سكونه كأنه ظل الموت .. سفينة تائهة مزقت الريح شراعها .. على حافة الهوة العميقة للتخلص من الحيـاة .. مقبرة غريقة ، بالله حتى الاموات لا ينجون من سوط القدر المتذبذب المبهوم :

يا للمساكين أحتى الممات تلحقهم لعنات أيامهم !
ماذا جنوا من مبهجات الحياة ترى وما الوان احلامهم ؟

وفي هذا الديوان حرصت الشاعرة على ان تتحدث الى النهر والشجرة والمساء والنجوم واوراق الصفصـاف وظلام الليل وكانت تعلن عن حيرتها وتواجه بها الحياة وتطلب الاذن المصغية والعقل الـكوني الذي يحل المشكلات ، وتصطدم بالحقائق الكثيرة حتى المطر تسأله ما انت ؟ ما ماضيك ؟ من اين نبعت ؟ .

ثم سكن الاعصار في الخارج بعض الشيء ، ولمت الشاعرة خيوط الحساسية التي كانت تصطدم بالاشياء والناس وتحولت بها الى داخل النفس ، وفي هذا العالم الجديد وجدت الشاعرة إعصاراً من نوع آخر فكان التعبير عنه ثورة جديدة لم تقتصر على تحطيم الشكل الشعري والنغمة الموسيقية العامة بل خطت خطوة بعيدة في النظرة الى الموضوع فلم تعد الشاعرة تعنى كثيراً بالربط ما بين نفسها والموجودات الخارجية بعد أن القت الى تلك الموجودات تحية الوداع ، ولم تعد تهتم بكمية الالم اهتمامها بحقيقته ، وخلاصة القول إن ديوان عاشقة الليل صورة لنهاية التجربة في إطار رومانطيقي غارق في الحزن والذهول . اما شظايا ورماد فانه فلسفة

للتجربة نفسها ، مستمدة من العالم النفسي مشمولة بحيرة هادئة وتحليل دقيق. وما اود ان اظلم الديوان الاول لازيد في رفعة الثاني وإنما اذهب الى ان ديوان عاشقة الليل وحده لا يصور لنا شاعرة مجددة ذات مذهب فني واضح الحدود بادي الجدة بعيد العمق .

ومن الطبيعي الا تكون الصلة بين الديوانين منقطعة. بل ان الطاقة الشعرية التي انتجت قصيدة « مرثية يوم تافه » هي نفسها التي وجدت في الاسماء الغامضة في سفر التكوين موحى تستلهمه قصيدة « التماثيل » ، وان العبقرية التصويرية التي استثارت قصة العودة المتأخرة عن اوانها في قصيدة « الخيط المشدود الى شجرة السرو » ، كانت تعرف الشجرة - شجرة الذكرى - وتقص عليها قصة الشاعر الغادر والحديث الكئيب .

لا شك إذن ان البذور الأولى التي استوت ثمراً من بعد هي مادة الديوان الاول ، فهنالك تلك البراعة في تصوير التغير الذي تحس به النفس في الناس والاشياء كقول الشاعرة في قصيدة « ذكريات ممحوة » :

وطيفك الخـابي هوى نجمه وغاب في الماضي الرهيب الأبيد
ووجهك القاسي ذوى رسمه في مقلتي فهو خيـال بعيد
مضى وأبقى لي فؤاداً يرى فيك جماداً من تراب وطين
أسكنته يوما أعالي الذرى وأرجته للحضيض السنين

وهنالك الاجادة التي شملت كل ما يتصل بالذكرى لانها مقياس الفرق بين الحاضر والماضي. وفي كثير من قصائد الديوان الاول يقف القارىء على العتبة الفاصلة بين ما كان وما جد في اعتبار النفس الشاعرة ومن حيث مقياسها الذاتي، ولا بد من ان نصل بين هذه الناحية وبين تطورها حتى تصبح نوعاً من الحلم في شظايا ورماد.

ومن الديوان الاول نقف على السر في الاتجاه المخلص نحو النفس. ويكفي ان نقرأ قصيدة « سياط واصداء » لندرك ذلك السر. فهذه القصيدة خير مفتاح لفهم طبيعة الاحساس الذي تتمتع به الشاعرة. وخلاصة القصة ان الشاعرة « كانت ذات صباح في سيارة فرأت على ارض الشارع جسد حصان وكانت السياط ترتفع ثم تهوي فلا تسقط إلا على جرح » واثر المنظر في نفسها تأثيراً غير الذي يتلقاه سائر الناس ، فلما عبرت عن شعورها نحوه لم تثر في قصيدتها على جور الانسان وجمود عاطفته ولم تخاطب الحيوان المظلوم مظهرة مبلغ حزنها لما اصابه ولكنها عادت لتثور على نفسها وتمزق قلبها - وهذه الحدة المرهقة من الاحساس هي التي جعلتها تصرخ قائلة :

يا ليتني عمياء لا أدري بما تجني الشرور
صماء لا أصغي الى وقع السياط على الظهور

يا ليت قلبي كان صخرا لا يعذبه الشعور

وهذا الارهاف المرهف لا بد ان يتحول بصاحبه الى انطوائية شديدة لان مواجهته للمرئيات نوع من الاستشهاد المتجدد

وفي ديوان عاشقة الليل نواة صالحة من التأمل الفلسفي تتصل بمصير الانسان وقيمة الحياة والسديمية التي تغلف مبدأها ومنتهاها ولعل من اجمل تلك الخطرات قول نازك في قصيدة المقبرة الغريقة:

أهكذا تفنى أغاريدنا ويهزأ الموت بازهارها
وتملأ الدنيـا اناشيدنا يوما وتثوى تحت احجارها
ما أفظع المبدأ والمنتهى ما أعمق الحزن الذي نحمل
ترفعنا الأحلام فوق السها وتهدم الايـام ما نأمل

وهي تلتقي في هـذا السؤال الخالد مع ايليـا ابي ماضي حيث يقول :

أكذا نموت وتنقضي أحلامنا في لحظة والى الفناء نصير
خير إذن منا الألى لم يخلقوا ومن الأنام جنادل وصخور

ولقد زاد عمق النظرة التأملية هذه عند الشاعرة ، فان شئت ان تطلع على حقيقة ذلك فاجمع الاستفهامات التي جاءت في الديوان الاول وقابل بها الاستفهامات الحائرة في الثاني فانك واجد في المقابلة ما يصور لك حقيقة التطور الذي اتحدث عنه لا على انه عمق في الفكرة فحسب بل على انه نمو في اللفتة الفنية .

غير ان بعض الاستفهامات يجب الا يخدعنا عن بساطة الحقائق الخبيئة وراءه ، ففي قصيدة « صراع » التي ليست الا تحليلا وبسطاً لقول كاتولس الشاعر اللاتيني :

Odi et amo.iQuare id faciam, fortasse requiris
Nescio sed fieri sentio et excrucior

« أنا اكره واحب ، ولقد تسألني لمَ ؟ لست ادري غير انني اشعر بذلك واتعذب بشعوري » .

- في تلك القصيدة تقول الشاعرة :

أحب واكره ماذا أحب واكره ؟ أي شعور عجيب ؟

والسؤال عن « ماذا تكره وتحب » لا عن علة الحب والكره كما تساءل كاتولس وليس هذا سؤالا مبعثه التأمل ، فكلنا نعرف ماذا نحب وماذا نكره ولكننا كثيراً ما نجهل العلة التي توجهنا الى هذه الناحية او تلك .

غير ان الشاعرة حين تقول بعد ذلك :

لماذا أغني ؟ لماذا أعيش ؟ ومن ذا أصارعه ؟ من يجيب

تعود الى شيء من المنهج الصحيح في البحث عن العلة الكامنة وراء الفعل الانساني .

واليك صـورة اخرى تفرق بهـا بين الديوانين : وصفت الشاعرة الغروب في ديوانها الاول فاهتمت بتصوير السكون

بين البلاغة وعلم الجمال

بقلم عدنان الذهبي

ان الادب او الفن عامة ، انفعال بالجمال ، ثم تعبير جميل ، بالادوات ، والمتطلبات الادبية ، والفنية عن هذا الانفعال بالجمال . توفير المتعة الجمالية ، الفنية ، الادبية ، هو معيار القوة ، او الضعف في هذا التعبير الجميل ، وذلك لان الادب، او الفن عامة ، اذا هو لم يكن جميلا لما كان ادباً ، ولا فناً ! ذلكم هو تعريف الادب ، او الفن عامة ان من حيث الطبيعة الاسلوبية التي لكل منهما ، او من حيث الغاية التعبيرية الجمالية ، التي يستهدفانها !

ولكن كيف تكون دراسة الادب ، او الفن عامة ؟... ام كيف ننقد المنتجات الادبية ، والفنية ؟ ام كيف نقدرها ، نميز فيها بين الردي، والجيد ، وبين القبيح والجميل ؟ وما هو معيار الجودة ، او ما هو معيار الجمال، في مجالات دقيقة ، رهيفة ، مثل المجالات الفنية ، والادبية ؟ وهل ثمت علم يضبط هذه المعايير ؟ ام هل للدراسة الفنية ، والادبية ، علم يحدد مجالاتها ، ويقسم ظاهراتها، ويبرز حيواتها ، ويوضح نواميسها ؟

في الحقيقة ، للمجالات الادبية ، او الفنية على العموم، علوم واضحة المعالم ، بارزة القسمات ، متميز بعضها عن بعض ، ومتباينة ايضاً في مشاربها واذواقها ، هي تضبط احوال الادب ، او الفن عامة، وتسور حيواتها ، في ادق دقائقها، واخص خصوصياتها! وهذه العلوم بين كلي وجزئي ، الكل منها يضبط المبادىء الاساسية التي تنتظم سلك التفنن عامة، او تهيمن على الحياة الجمالية على العموم ؛ والجزئي منها ينزل الى الفكرة ينقدها ، والعاطفة يتذوقها، واللفظة يتفحصها فيعني البعض منها بالموازنة والمفاضلة، كما يلتفت البعض الآخر منها الى الملاحظة،والضبط، والتحقيق، والتقرير وهذه العلوم على التتالي : النقد ، والبلاغة ، وعلم الجمال ..! وهي علوم مترابطة فيما بينها ترابطاً تصاعدياً، وثيقاً ، يشد بعضها بعضاً شداً دقيقاً ، تجد خيوطه في جذور التجربة الادبية ، والفنية نفسها ، يغذي الواحد منها الآخر ، كما يستفيد البعض الثاني منها من البعض الآخر ، حتى منها الدراسة الجمالية نفسها .

ولقد كان للفيلسوفين الاغريقيين ، العظيمين ، افلاطون ، وارسطاليس مشاركة في الدراسة النقدية ، والبلاغية،والجمالية: افلاطون في المحاورات ، والجمهورية،والقوانين . وارسطاليس في الخطابة ، والشعر ، كانا في الحقيقة فيها ، واضعي هذه العلوم الفنية، الادبية، حتى منها مباحث علم الجمال نفسه اوضحاها في معالمها الجوهرية ، وابرزاها في تقسيماتها العلمية ، وهي هذه المعالم والتقسيمات التي نتبينها في حركات التجديد البلاغي العربي الحديث ، والتي قد اخطأ العرب بلوغها ، وبلغها الاغريق ، ولا عجب ، فقد كان هم العرب جوامع الكلم ، والتي لها جماليتها الخاصة ، بينما كان هم الاغريق العمل الاسلوبي ، كاملة بنيته ، بارزة قسماته ، واضحة معالمه ، في الملحمة ، او الخطبة ، او القصة ، او المسرحية ، وغير هذا من اساليب فنية ، وادبية .

ولقد عرف العرب اراء كل من افلاطون وارسطاليس في النقد ، والبلاغة ، وقل ايضاً في علم الجمال ، الا انهم ظلوا في حدود ما رسمته لهم حياتهم النقدية ، والبلاغية ، والجمالية ايضاً ، من الوقوف على تدبر المتعة الجمالية ، الفنية ، او الادبية ، التي

الرهيب واقفار الكون وكانت تريدان تنقل الينا في هذا الوصف كيف تضيق نفس الانسان بالمساء فيحس احساساً لا شعورياً بالفناء « كما فعل ابو ماضي في قصيدة المساء » غير انها بدلا من ان تترك الصورة تنقل الاحساس صرحت في المقطوعة الثانية بان المساء ذكرها بالموت فقضت على ما يجيء وراء هذه المقطوعة لانه لن تجيء بعد الحقيقة التي صرحت بها حقيقة اكبر منها ولن تجيء صورة تزيد الى وقعها شيئاً جديداً في نفوسنا . وبذلك التقرير المفاجىء فقد التصوير للمناظر التي اخذت تسكن ، قيمته الفنية في القصيدة ، ولو انك حاولت ان تجد مثل هذا الخطأ النفسي في الديوان الثاني لما وجدت لان الشاعرة لم تعتد تهتم بتكثير الصور طلباً لنقل الشعور بل اصبح همها ان ترسم تدرج الانفعال النفسي على حاله دون مكبر من الخارج .

فاذا اتضحت كل هذه الجوانب التي عرضت لها فذلك هو صورة لما أعنيه حين اتحدث عن تطور الاتجاه الفني في شعر نازك الملائكة .

الخرطوم — احسان عباس

العراق
الأقلام
العدد رقم 11_12
1 نوفمبر 1986



تطور البناء وادواته في الرواية العراقية

■ شجاع العاني

غالباً ما يتكرر القول بأن الصعوبة التي نواجهها في النقد القصصي ناجمة عن ان الفن القصصي، فن مستحدث في أدبنا العربي، نشأبفعل مؤثرات غربية، على عكس القصيدة الشعرية الذي نمتلك فيه تراثاً نقدياً، بفعل كونها ابرز الفنون في تراثنا الأدبي العربي.

على ان الصعوبة في النقد القصصي، لا تقتصر على نقدنا الأدبي حسب، بل تتجاوزه الى النقد الغربي الحديث، ذلك الفن القصصي، هو ايضاً، فن حديث بالنسبة للثقافة والأدب الغربيين. ولعل ابرز اوجه الصعوبة التي يواجهها الناقد القصصي، هو افتقاره الى المصطلح الخاص والمفردات الخاصة التي يصف بها الناقد بناء او شكل القصة او الرواية.

إن جان ريكاردو يلتمس من القارىء لكتابه «قضايا الرواية الحديثة» الأناة في قراءة ابحاث كتابه، بأن يورد في صدره مقولة جورج بورخس، التعقيد الشديد في صنعة الرواية، وفقر المعجم الخاص بمصطلح بناء او صنعتها وصعوبة «استخلاصها من النسيج الروائي.

ان بين يدي محلل المستند القانوني او المرثية مفردات خاصة، وله ملء الحرية في ان ينشىء مقاطع تكفي بذاتها. فاذا تصدى المحلل للرواية الطويلة اعوزته المصطلحات المكرسة لها، واعجزه ان يمثل لما يقرره من احكام بامثلة مقنعة مباشرة». ان برسي لبوك، الذي وضع نصب عينيه مسألة دراسة «الشكل» الروائي، معتبراً اياها المهمة الأساسية للناقد، يقرر ايضاً هذه الحقيقة، حين يقول في كتابه «صنعة الرواية»، عن بعض الموضوعات الاساسية في بناء الرواية: «هذه اذن هي أحدى مميزات الأسلوب، فان المصطلح الفني هو غير ثابت ويثير الألتباس».

ثم يتساءل لبوك قائلاً: «كيف اعتدنا التمييز بين هذه الطرائف المتنوعة تماماً لعرض حقائق قصة من القصص؟ ويجيب على سؤاله قائلاً: يصعب عليّ معرفة ذلك، ولكن الامر كما لوا ننا لانملك اصطلاحات مقبولة لتعيين الفرق بين الازرق والاحمر»[(١)]

ان هذه الاشكالية، اعني اشكالية المصطلح، ناجمة اساساً عن اشكالية المنهج، فنحن في النقد القصصي لانجد اتفاقاً واضحا حول معنى مصطلح الشكل او البناء ففي حين يؤكد لبوك على الشكل نخرج من قراءةكتابه بنتيجة مفادها، انه لم يستطع تحديد معنى هذا المصطلح بدقة، وانه حصر جل اهتمامه في ناحية واحدة من نواحي الشكل، وهي «وجهة النظر» وهو رغم اعتباره أياها أساس الأسلوب، وان «مجمل السؤال المعقد عن الاسلوب في صيغة الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظر» ، فانه من جهة أخرى، لا يستطيع إلا ان يعجب برواية تولستوى العظيمة «الحرب والسلام» رغم انه يقرر خلوها من وجهة النظر.

اما فورستر، فقد رأى ان للرواية شكلاً، هو شكل الحياة، واكتفى بأن تحدث عن اركان الرواية من حكاية وحبكة وشخصيات، مميزاً بين الشخصية المستديرة والشخصية المسطحة، مضيفاً الى ذلك اركاناً أخرى كالنموذج والوزن او الايقاع.

ولقد وجد فيما بعد، ان الشخصيات المسطحة التي عدها

فورستر احد العيوب في الرواية، سمة لازمة في نمط من الرواية، هو رواية «الشخصيات»، وان الكثير من الشخصيات المسطحة، او الثانية، هي ذات حيوية لا تقل عن حيوية الشخصيات المستديرة.

في نفس الوقت، اعتبر ادولين مويـر، حديث فورستر عن النموذج والوزن، حديثاً يفتقر الى الرصانة العلمية. فالرواية، في رأيه، ليست سجادة ليكون لها نموذج، وليست لحناً ليكون لها ايقاع. وحقيقة انها ليست لحنا، هي حقيقة يقررها فورستر في بداية كتابه، متمنياً لو انها كانت كذلك.

أما ادوين مويـر، الذي تحدث في كتابه عن الرواية مستخدماً مصطلح «البناء» لا «الشكل»، فقد تحدث عن انواع من الرواية باعتبار العلاقات بين جوانبها الاساسية الحدث، الحبكه، الشخصيات، فوجدان ثمة ثلاثة انواع من الرواية: رواية يغلب عليها الحدث وما هو خيالي، وتكون الشخصيات فيها مجرد ادوات لخدمة الحدث، مما يترتب على ذلك ان تكون الحبكة في مثل هذه الرواية، التي يصطلح عليها (برواية الحدث)، ان تكون الحبكه صورة للرغبة لا للحياة. ونوع ثان من الرواية، هو رواية الشخصيات» وهي رواية تغلب فيها الشخصيات الاحداث وتكون الاحداث في خدمة الشخصيات مما يخلق تعسفاً في حبكتها، ونوع ثالث تتوازن في حبكتة وتلتحم الشخصيات مع الاحداث، بحيث لا نجد فيها أيّا من الثغرات، اصطلح عليه بـ «الرواية الدرامية». وقد وجد موير ان لكل من الانواع الثلاثة، خصائصه بالنسبة للزمان والمكان.

أما الشكلانية، ومن بعدها الهيكلية او البنيوية، فقد تحدثت عن بنىء او بنيات في كل عناصر الرواية، ولكنها اهتمت بالاساس بادبية الأدب، وبايجاد هياكل جوفاء هي بمثابة اللغة لدى دي سوسير، تخضع لها الاثار الأدبية الفردية، التي هي بمثابة الكلام لديه، وهي حين تلغي الانسان الخالق والمبدع، فانها تلغي ايضاً، الناقد وعملية التذوق معاً. ان لدى كل النقاد الكلاسكيين الذين تحدثنا عنهم انطباعات تقف جنباً الى جنب مع «عملية» النقد، فآراء لبوك في الحرب والسلام التي اعتبرها ملحمتين في آن واحد، شبيهتين بالالياذة والأوديسة.

هي اراء انطباعية تقف الى جانب الدراسة العلمية الرصينة لرواية (مدام بوفادي) لفلوبير، وحديث فورستر عن النموذج في روايتي «تايسي» لأناتول فرانس، «والسفراء» لهنري جيمس وكون النموذج فيهما هو، نموذج الساعة الرملية، هو مجرد انطباع يلغيه ادوين مويـر قائلاً ان الرواية ليست سجادة ليكون لها نموذج وليست لحناً ليكون لها ايقاع، كما اسلفنا قبل قليل.

أما المدارس الشكلية والبنيوية الحديثه، فهي ترتفع بمستوى العملية النقدية، الى مصاف العلوم الطبيعية. واول انجازاتها في هذا الباب، هذا المعجم الاصطلاحي الدقيق الذي يجد الباحث والناقد فيه عوناً يضيء له بناء العمل الفني. ان الحبكة، على سبيل المثال لم تعد واحدة، بل اصبحت حبكات، فثمة حبكة سببية او منطقية تقوم على العلة والمعلول، وثمة حبكة سيكولوجية تقوم على اساس الدوافع النفسية، وثمة حبكة تقوم على اساس من الطباع، وثمة حبكة فضائية كالحبكة التي نجدها في الأعمال والروايات الحديثة.

ان هذا المصطلح الدقيق، هو ما سيساعدنا في دراستنا لبناء الرواية العراقية وتطوره، دون ان نكون ملزمين بتطبيق المنهج البنيوي او الشكلاني. ذلك ان النقد القصصي لدينا لم يستطع ان يرتفع الى مستوى علمي دقيق بفعل حاجته لهذا المعجم الأصطلاحي، فحين يقرر احد الباحثين، ان «السرد» في رواية عراقية ما، هو «سرد بدائي» دون ان يبرز عناصر البدائية هذه، فانه يظل في حدود النقد الانطباعي، وحين يشبه ناقد عربي (السرد) في موسم الهجرة الى الشمال بـ «سرداب مظلم الخ...» فأنه انما يلجأ الى التشبيه لأنه لا يمتلك المفردة والمصطلح الذي يصف نظام او بناء السرد في هذه الرواية. ومن هنا تتأتى اهمية البنيوية في اثراء نقدنا الحديث واغناء آفاقه. ذلك، ان هذا النقد، وخاصة العراقي منه مايزال اسير هذه الانطباعية، وماتزال حدوده، تلك المصطلحات التي وضعها كل من فورستر وادوين موير، وتبناها الدكتور «محسن طه بدر» في دراسته عن الرواية العربية في مصر، وحذا حذوه ابرز الباحثين لعراقيين الذين تناولوا هذا الوضوع.

لقد سقت هذه المقدمة، لأصل الى القول، بانني سأفيد من هذه المناهج مجتمعة، ومن مصطلحها، في محاولتي الموجزة هذه، لرصد مظاهر التطور في بناء الرواية العراقية، وفي أدوات هذا البناء.

وبدءاً سأهمل تلك المحاولات البدائية الاولى في الرواية العراقية، والتي تعد من قبيل رواية «الحدث» التي اصطلح على مثيلتها في مصر الدكتور محسن طه بدر بـ «رواية التسلية والترفيه» وجاراه معظم الباحثين العراقيين الذين تصدوا لدراسة الرواية العراقية وأعني بهذه المحاولات، روايتي في سبيل الزواج ١٩٢١» ومصير الضعفاء، لمحمود السيد، وما سبقها من محاولات أخرى. لكني مضطر الى التنوية، الى محاولة سليمان فيضي الموسومة بـ الرواية الايقاظية ١٩١٩ م)، التي خصص لها الباحث الدكتور عبدالاله احمد، فصلاً كاملاً من كتابه «نشأة القصة وتطورها في العراق» لاعتقادنا ان هذه «التمثيلية» التي اعتمدت في بنائها، على ما اسماه او تولودفيج ـ وتبنى تسميته الشكلانيون الروس ـ بـ«السرد المشهدي»[٢]، تركت اثراً في بناء الروايات التي اعقبتها.

وذلك بان يدع الراوى الشخصيات تتكلم، ويقتصر عمله هو بتعليق يحيط بالحوار ويشرحه، بمعنى انه يقتصر عمليا على الاشارات المتعلقة بالمشهد. اذ كان هذا المفهوم لا يميز بين بناء الرواية، وبناء المسرحية، ولقد اوضح الباحث عدنان بن ذريل، في مقال شهم له، نشر في مجلة الآداب، هذا اللبس في مصطلح (رواية) الذي كان سائدا، في بدايات النهضة العربية، وكيف انه يشتمل القص والتمثيل معاً [٣]

ان اعتماد «السرد المشهدي» بدرجات متفاوتة، لا يقتصر على تلك الرواية الموجزة التي وضعها السيد عام ١٩٢٨، مشيراً الى انها مجرد ملخص لرواية طويلة قد يكتبها فيما بعد، يحاول فيها «تحليل» نفسية بطل الرواية التي سميت باسمه «جلال خالد». هذا النمط من السرد سنجده في روايتين شهيرتين تلت «جلال خالد» في الصدور، هما «مجنونان ١٩٣٨» لعبد الحق فاضل، و «اليد والأرض والماء ١٩٤٨» لذو النون ايوب الى درجة بلغ معه



■ ذو النون ايوب

اعتماد «مجنونان» على السرد المشهدي او الحوار ان تقترب من البناء المسرحي الى حد كبير.

ورغم ان السرد او الحكي، ومنذ أرسطو، هو الاداة التي تميّز القصة عن المسرحية التي تعتمد التشخيص او التمثيل كأداة أولى، فان اعتماد الروايات المذكورة على عنصر الحوار او السرد المشهدي، لم يكن مجرد خطأ فني وقع فيه هؤلاء الكتاب، بقدر ماكان بنية اقترحها الواقع آنذاك.

فالتساؤلات والحلول المطروحة آنذاك ـ كانت ذات طبيعة بحيث تقترح الحوار الفكري كأداة أولى، فلقد وجد اولئك الكتاب الأوائل للرواية العراقية، والذين ينتمون الى اكثر فئات البرجوازية الصاعدة تقدمية ورغبة في التغيير السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وجدوا انفسهم امام مهمة طرح الافكار الجديدة امام تساؤلاتهم الأجتماعية والسياسية، بحيث يبدو واضحاًالبون بين البنية التي حققها السيد في «جلال خالد» وبين رغباته في ان يكتب رواية تحليلية لعله أراد كتابتها متأثراً بتولستوي، الذي لخص له بعد صدور رواياته بسنوات قصة «البعث». ويبدو بهذا البون بين بنية «السرد المشهدي» الذي قامت عليه الرواية، وبين رغبة الكاتب، في ان بدت الاحداث التي اصطنعها السيد، كحب جلال خالد (السارة) اليهودية التي رافقته السفر في الباخرة الى الهند، ومرضه بعد عودته الى العراق، يبدو هذان الحدثان مفتعلين تماماً، وقد اعترف السيد

نفسه، بافتعال حادثة الحب وقال عنها، ان حذفها لن يضير الرواية بشيء.

ان هذا الافتعال نفسه، سيبدو في «اليد والأرض والماء ١٩٤٨» حين تقحم شخصية «سنية» على الموقف بشكل مفاجيء، وحين يضع المؤلف على لسان «سنية» من الافكار المجردة، مايجعل من الرواية، تقترب على حد تعبير الدكتور عبد الاله احمد من (الرواية التعليمية). وهو الامر الذي سنجده في رواية (مجنونان)التي سبقنا الباحث في الاشارة الى انها تنتمي الى (الادب الذهني)، وان الكاتب قد تأثر بافكار الكاتب المسرحي العربي «توفيق الحكيم» عن المرأة، ذلك ان بطل الرواية (صادق شكري) يردد نفس الآراء في فلسفة الحكيم عن المرأة والرجل.

ان اطلاق مصطلح التعليمية أو الذهنية على هذا النمط من الروايات، انما يتم باعتبار وعلى اساس هدف الكاتب لا على أساس (بنيتها). وغالباً ما يكون الهدف المعلن والواعي ـ كما لمسنا لدى السيد ـ غير الهدف الذي ترشحه البنية، وعلى هذا الأساس يمكن ان نصطلح على هذا النمط من الرواية بـ «الرواية الحوارية» رغم ان هذه الرواية من نمط رواية الصوت الواحد، وتفتقر الى الاصوات المتعددة، الذي يقدمها البناء الحواري. وعلى هذا الاساس ايضاً فنميزها عن غيرها من الانماط الروائية الدرامية بوصفها الرواية الحوارية ذات الصوت الواحد، رغم مايبدو في المصطلح من تناقض، ذلك ان اي حوار يفترض وجود صوتين على الأقل، لكن هذا التناقض لا يلبث ان يزول اذا ما علمنا، ان ثمة بنية سردية خالصة تحاول تقديم وطرح الأفكار بصوت الرواي ومن خلال الحكاية، كما هو الأمر في رواية انيس زكي حسن «السجين» التي لا نجد من الحوار فيها أكثر من مشهدين قصيرين طوال الرواية. ورغم ان الراوي يقدم الأحداث بضمير الغائب، فأن السرد في مثل هذه البنية، يستحيل الى مونولوج طويل. وعلى العكس ذلك الرواية الحوارية التي يتم الحوار فيها بين صوتين، لكنّا ندعوها برواية الصوت الواحد، لأنها تقدم على لسان البطل او الشخصيات الأخرى افكاراً ناجزه تماماً، وتفترض الصوت الثاني افتراضاً لتقديم هذه الافكار.

ان الكثير من المشاهد، في «جلال خالد» تقدم بشكل مسرحي، فهو على سبيل المثال يفتتح الجزء الثاني من قصتة بهذه الصورة المسرحية: «بعد سنتين. الساعة الرابعة مساءً. المكان حديقة الصالحية من الكرخ. وخالد جالس تحت ظلال الشجرة على حجر، ينظر الى الماء الكدر الضحل يجري في الساقية امامه في هدوء»[٤]. ان هذا المشهد وغيره، لا يشير الى الأسلوب المسرحي الذي كتبت به القصة حسب، بل والى بناء الزمان والمكان فيها. ولقد جاء استخدام السيد، لأسلوب الرسائل في القسم الثاني، منسجماً والأسلوب الدرامي، ففي الحالتين، لا يتيح الاسلوب ان تتحدث الشخصيات مباشرة الى القاريء، دون وساطة الراوي حسب، بل ويتيح السرد المشهدي الى ان تعطى الحضوة لتقديم الوقائع لا السرد.

ونحن اذا ما قرأنا «مجنونان» وجدنا الكثير من مثل هذه الاشارات المسرحية، التي يحيط بها الراوي حوار شخصياته. وقد لا نجد الكثير منها في رواية «اليد والأرض والماء»، لكن هذا لا يمنع من القول. ان الحوار كان العنصر الأول الذي لجأ اليه المؤلف، لتقديم وعرض افكار شخصياته.

ان الروايات التي اشرنا اليها، تشترك في سمات فنية كثيرة، غير «السرد المشهدي» الذي يميّزها، وأهم هذه السمات، ان الروايات الثلاث تفتقر الى اية جمالية، في بناء المقطوعات والقصص، فكأنها لم تفد في ذلك حتى من الرواية الكلاسيكية التي يبدأ السرد فيها عادة من نقط في الحكاية تقع بعد البداية، وغالباً ما تكون هذه النقطة قريبة من لحظة التأزم، ولقد جرت العادة في الرواية الكلاسيكية، على ان يقدم الكاتب افتتاحية تدور احداثها في الحاضر، ثم تقدم بعدها (خلاصة) للأحداث الماضية، يليها مشهد سردي. وقد لا تكون احداث الافتتاحية في الحاضر، بل قد تكون في الماضي البعيد، تليها «خلاصة» تلخص الأحداث التي تلتها، كما هو الامر في رواية فلوبير «مدام بوفاري». فنحن في افتتاحية الراوي، نرى «شارل»التلميذ وهو يدخل صفاً في مدرسة ابتدائية. يقدم الراوي بعد ذلك وصفاً لقبعة شارل وللارتباك الذي حلّ به بعد دخوله

الصف. ثم يلي ذلك «خلاصة» يتحدث فيها الراوي، عن خلفية شارل وسني دراسته الطويلة، حتى اذ دنا المشهد التالي للخلاصة، قدم لنا شارل وهو طبيب وقد تزوج من زوجته الأولى.

اما الروايات الثلاث، التي نحن بصدد دراستها، فهي لا تقوم على مثل هذا البناء الكلاسيكي للسرد، بل ان السرد فيها يطابق القصة المتخيلة، اي ان مايسميه توماشفسكي «بالمبنىٰ الحكائي». يتطابق تماماً، مع «المتن الحكائي».

«ان المتن الحكائي يمكن ان يعرض بطريقة عملية... حسب النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث وأدخلنا في العمل. في مقابل المتن الحكائي، يوجد المبنىٰ الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد انه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعى مايتبعها من معلومات تعينها لنا» (٥).

اما نظام بناء المقطوعات والقصص في هذه الروايات، فهو التوالي، وهو النظام الأكثر شيوعاً في الرواية العراقية، وتنفرد اثنتان من الروايات الثلاث باستخدام نظام التضمين الى جانب نظام التوالي، ان «جلال خالد» تتضمن قصصاً ترد في رسائل احمد مجاهد. و. ك. س. وأهمها القصة التي يرويها احمد مجاهد، عن حادثه قتل، بسبب عادة الثأر القبلية في الريف العراقي.

اما في «اليد والأرض والماء» فنجد تضميناً طريفاً، لقصة قصيرة جداً، ترد على لسان الدكتور حسام ويعني بها المحامي ماجداً بطل الرواية وتقول القصة عن ماجد: «انه كعادته اذا أراد امرأ مديده لتناوله وتروي أمه أنه رأى القمر وهو صغير، فاعجبه وطلب من امه ان تناوله القمر، فحارت الام ماذا تفعل، فرفع عقيرته بالبكاء، ومازال يبكي حتى احتالت عليه بان آتته بطبق فيه ماء، وقالت له: «هذا القمر» ونظر في الماء فرأى قمراً فعلاً فيه، وعندما كبر صار يحاول ان يحقق كل مايتمناه، ودون أن يهتم بالمصائب والمشاكل عند الاقدام على ذلك».

ويمكن اعتبار التضمين هنا نوعاً من «الأرصاد» اذا ماتذكرنا



■ فؤادالتكرلي

نظرة التهكم التي نظر بها حسام منذ البداية الى إقدام ماجد على المشروع الزراعي، بكلمة، القصة لا تتحدث عن عزيمة اقدام ماجد حسب، بل وعن رومانسيته التي تجسدت في اقدامه على مشروعه الزراعي، والدخول في صراع شديد، مع ملاك الأرض والاقطاعيين الذين تدعمهم السلطة السياسية.

واذا ما تركنا السرد الى السارد او الراوي، وجدناه في الروايات الثلاث. الراوى «واسع المعرفة» الذي يمسك بالأحداث من الخلف، والذي يخرج في «جلال خالد» و «مجنونان» عن وظيفته السردية الأساسية الى وظائف ايدولوجية واخلاقية وتنبيهية. على انه في كل هذه الاحوال لا يستطيع التبؤ ولا يعرف شيئاً عن مستقبل شخصياته، ولذا اصطلحنا عليه بـ «واسع المعرفة» لا «كلي العلم» لاعتقادنا أنَّ ثمة فرقاً بين المصطلحين والراويين. ومثال خروج الراوي على وظيفته السرديةالى وظيفة اخلاقيه في جلال خالد، قول الراوي وهو يصف خطيب ساره: «وكان الفتى وجهه الى القبح أميل، تعلوه سحابة من الغباوة، له شاربان كثيفان. أو ليس من الظلم ان تساق الى هذا، الفتاة تلك الوديعة وداعة الحمل، الجميلة جمال التمثال نفخت فيه الروح، وجرى في عروقه دم الحياة؟

ومثال خروج السارد الى الوظيفة «التنبيهية» خروج السارد من ضمير الغائب، في «جلال خالد»، الى ضمير المخاطب، ان التوجه

الى القارىء مباشرة عن طريق هذا الضمير والالتفات من ضمير الغائب الذي يخاطب، هو الآخر القارىء ولكن بشكل غير مباشر وان هذا الخروج يشكل في نظرنا خروجاً على الوظيفة السردية الأساسية الى الوظيفة «التنبيهية»، وذلك شائع في رواية السيد.

اما في «مجنونان» فيمكن اعتبار تلك الاحاديث والتأملات في الحب والحياة، خروجاً عن الوظيفة الاساسية للراوي والسارد الى وظيفة «ايدولوجية». اما رواية ذو النون أيوب فان لهجة القص اكثر موضوعية، وساردها لا يكاد يخرج على وظيفته الاساسية.

وبفعل ان احداث «اليد والأرض والماء». تجري بعض اجزائها في منطقة زراعية، فأن المدىٰ فيها اوسع من في الروايتين الآخريين اللتين تشتركان في ان احداثها تدور في اماكن ضيقة جداً، ان احداث جلال خالد تدور في جناح من الفندق الذي يقطنه جلال في الهند، او في ادارة الجريدة التي يحررها فيها سوامي، وقد تخرج عن ذلك الى الشارع، ولكن في كل الاحوال، لا يجد المكان ومكوناته اي اهتمام من جانب المؤلف، وكذلك الامر في رواية (مجنونان)، ان مداها يقتصر على الشارع الذي يستقل فيه صادق شكري وصفية «عربة» عن طريق مصادفة غريبة. اما المكان الذي تدور فيه مجمل أحداث الرواية، فهو المكان الضيق كغرفة صادق او غرفة صفية او المقهى او البرلمان، او مكتب صديق صادق الذي تكتشف انه اخ لصفية.

وقد نجد وصفاً للمكان في رواية «اليد والأرض والماء)، ولكنه ايضاً وصف انتقائي لا استقصائي، وهو وصف «تصويري» بمعنى انه يسهم في تصوير الشخصية وابعادها الاجتماعية وانفسية، كهذا الوصف لغرفة ماجد الذي يفصح عن شخصية المثقف الذي ينتمي الى الفئات الفقيرة من البرجوازية: «غرفة الأستقبال في دار الاستاذ ماجد رحيم، هي غرفة المطالعة والمكتبة معاً، اما الاثاث فانيق متين يجمع بين مزايا كثيرة، ليصلح لأغراض كثيرة، فبعضه للجلوس، وقسم منه يصلح للأغفاء والأضطجاع وتوزعت فوق الجدران صور فنية، اغلبها يمثل جمال الجسد العارى، توزيعاً فيه ذوق فني، وفي ركن من الغرفة تمثال نصفي لفولتير قد اجلس فوق منصّة عالية»[٦]. ومن الواضح ان فلسفة الأثاث الكامنة وراء هذا الوصف، هي فلسفة الرواية الواقعية التي تعتبر السكن امتداداً للساكن، وتوحد مابين المسكن وساكنه. ومن الجدير بالذكر هنا، ان هذا الوصف لا يعقبه الراوي باية شروح او تعليقات، كالذي نجده عادة في الرواية الواقعية. ان فلوبير على سبيل المثال، يقدم وصفاً طويلاً لقبعة شارل، يبلغ فيه الدرجة الخامسة[٧] من الوصف، ثم يعقب على ذلك، بعبارة موجزه تفسر هذا الوصف، وهي قوله ان قبعة شارل تعكس بلاهته.

ان من شأن الرواية الدرامية، ان تتطلب مكاناً ضيقاً، من شأنه ان يؤجج الصراع، وهذا البناء للمكان الضيق في الروايات، موضوع الدراسة، ينسجم والنزعة الدرامية الحوارية فيها، بكلمة ان بناء المكان، هو ايضاً، بناء مسرحي، ينسجم وبنية الرواية التي تعتمد، السرد المشهدي، اساساً في بنائها.

اما بناء المنظور في هذه الرواية، فيتميز ببساطته، ففي الوقت الذي تقتصر فيه هذه الروايات الى وجهة نظر الشخصيات واصواتها الحقيقية ويبدو فيه كل شيء من وجهة نظر الراوي واسع المعرفة، ويعبر عن كل شيء بصوته الخاص، تقوم بعض الشخصيات الأخرى، من خلال الحوار، الذي لا يقدم فيه كلام الشخصيات، وانما شأنه شأن السرد، يقدم فيه «بيان» الراوي او المؤلف.

أن جلالاً، الذي تنسجم خصائصه مع خصائص الرواية الدرامية، بأن يبدأ جاهلاً بامور كثيرة، ثم ينتهي الى معرفتها، ينتهي بفعل حواره مع الشخصية الوطنية الثورية الهندية «سوامي» الى اعتناق افكار جديدة عن المرأة والمجتمع والطبقة العاملة والقومية والاشتراكية. ان جلالاً هذا يقوم بنفسه بنقد وتجريح افكاره القديمه وتعديلها، وهو أمر يمكن وصفه، بأنه ابسط بناء للمنظور في الرواية العراقية.

وعلى حين تقوم الشخصيتان الرئسيتان «صادق وصفية» بنقد افكار بعضها فان «سنية» تقوم بنقد وتعديل آراء ماجد وغيره من

شخصيات الرواية، كما يقوم الدكتور حسام، بنقد ماجد وسلوكه بطريقة تهكمية فحسام يتحدث عن ماجدبتهكم ... ، وسنية تقوم بتعديل الكثير من آراء ماجد وغيره، عن الوضع الاقتصادي، وعن المرأة والمجتمع الريفي والمديني.

وفي كل الاحوال، فان اياً من الروايات هذه، لم تحفل «بوجهة نظر» الشخصية أو صوتها، ان وجهة نظر الراوي، الذي يقوم بالصياغة التعبيرية للسرد والوصف هي التي تحكم المنظور، بل ان الشخصيات جميعها تستوي في كلامها عندما تتحاور وتتكلم «ببيان» المؤلف، لا بكلامها ولهجتها الخاصة. ان سليماً الفلاح ليستوي مع المحامي ماجد (وسنية) المثقفة في أحاديثهم وحواراتهم في «اليد والأرض والماء».

بصدور«النخلة والجيران ١٩٦٦» ـالتي اعتبرناها، في مقال لنا نفس العام، اول رواية عراقية فنية، واعتبرنا كاتبها غائب طعمه فرحان «الأب الشرعي» لمثل هذه الرواية[٨]، وشاركنا هذا الرأي الزملاء النقاد والدارسون فاضل ثامر، وعبد الجبار عباس، والدكتور عبد الاله احمد بصدد هذه الرواية، حققت الرواية العراقية قفزة نوعية على صعيد الفن الروائي في العراق، ذلك إن كل الاعمال القصصية التي سبقت هذه الرواية، كانت قصصاً مطولة نسبياً، لم ترقَ الى مستوى الرواية الجديرة بهذه التسمية.

ومن الواضح ان غائباً، كان ينوي كتابة رواية من نمط رواية الشخصيات، ولذلك لم يختر المكان أو الزمان عنواناً لروايته، على غرار زقاق المدق، وخان الخليلي. لنجيب محفوظ، بل اختار شريحة بشرية، هي سليمة الخبازة وجيرانها، عنواناً لروايته. ولعل الكاتب باختياره هذه الجماعة البشرية من فقراء ومسحوقي بغداد أبآن الحرب العالمية الثانية، قد تأثر بالواقعية الأمريكية في الرواية، وبما تركته من أثر في نشوء الواقعية الأيطالية والأسبانية بعد.

حيث رفع الاهتمام بجماهير المحرومين في المدن، والفلاحين بالريف، بكتاب الواقعية هذه، الى اختيار مجاميع بشرية كاملة كشخصيات للرواية، واشراك عدد من هذه المجاميع في رواية الأحداث، كما فعل اينياتو سيلونه، عندما اختار سكان قرية فونتمارا لبطولة روايته المسماة باسم القرية، تاركاً لعائلة تتكون من اب عجوز وأم وولد ان يرووا بالتناوب احداثها.

واول ما حققته هذه الرواية في بناء السرد، هو ان هذا السرد لم يعد مطابقاً للقصة الخيالية، وان المبنى الحكائي لم يعد يعتمد نفس ترتيب الأحداث في المتن الحكائي. وليس معنى ذلك ان غائباً قد حقق طفره كبيرة في بناء السرد. اذ انه لم يتجاوز في حقيقة الامر البناء الكلاسيكي للسرد، فثمة افتتاحية تبدأ من اللحظة المأزومة في حياة الجماعة. حين يبدأ الحاج احمد اغا بتصفية «الطوله» تمهيداً لبيعها لتتحول فيما بعد الى معمل للسكاير، يعقب هذه الافتتاحية الكلاسيكية مشاهد سردية، ثم خلاصات عن خلفية بعض شخصياتها مبتدئاً بشخصية مصطفى الدلاّل. الذي يغري سليمة الخبازة بالاشتراك في فرن للصمون بدلاً من متاعبها في صنع الخبز وبيعه.

ان القص لم يعد أفقياً تماماً، كما كان الأمر في الرواية العراقية سابقاً، بل صار الحاضر في سرد القصة يلتحم بالماضي، سواء عن طريق السرد التقليدي وتقنياته ام عن طريق المونلوج والتداعي.

ان القفزة النوعية التي حققها بناء السرد لدى غائب تتعلق بالرؤية والراوي وبوجهة النظر، فلم تعد الأحداث تروى من وجهة نظرالراوي كلي العلم او واسع المعرفة حسب، بل صارت الشخصية تشارك الراوي رؤيته وصوته. ان شخصيات محدودة الوعي كشخصيات النخلة والجيران لم يكن بوسعهم ان يتحملوا عبء رواية الأحداث، دون راو موضوعي، ونحن في هذه الرواية، تارة نشارك في امتياز الراوي الذي يرى الاحداث من فوق، ويصوغ تعبيره عن المشهد بلهجته واسلوبه الخاصين، وتارة نهبط الى وجهة نظر الشخصية وصوتها.

ان هذا الأسلوب في القصص هو جوهر الأسلوب في رواية فلوبير مدام بوفاري، لكن هذه الرواية الأخيرة، تفتقر إلى صوت الشخصية، الذي أصبح لدى غائب ركناً مهماً في بناء المنظور، ان صوت السارد يتشرب صوت الشخصية وهو يقص الأحداث «شافت الجسر الحديدي الذي لم يهتز ولم يتأرجح بها مثل جسر الكاظم، وكانت السيارات رايحه جاية، وشافت الصالحية وابو

حصان فيصل، وركبت سيارة ام العانة، ومرت بجادات عريضة وحدائق واسواق، واناس بعدد النمل، وكانت تحسب كل بيت مهيب جامعاً وكل حشد من الناس سوق هرج . . . واختلط عليها كل شيء، واصبح رأسها مثل «صندوق الولايات» ولايقتصر هذا المنهج التعبيري لدى الروائي على شخصية دون أخرى، فرؤية الشخصيات واصواتها ماثلة في السرد كما هما في الحوار. ان مرهوناً السائس، لا يرى نسيج عنكبوت على جدار غرفته بل «مخطان الشيطان». وسليمة الخبّازة المتعبة التي تشبه حياتها، حياة نخلتها الوحيدة القائمة في الدار، تتلقىٰ كل المياه المتسخة، سليمه هذه لا تجلس، ولاتنام، بل «تنهبد». ان الفعل «انهبدت» يتكرر دائماً بدلاً من الفعل نامت او جلست او اضطجعت، ليحكي الحالة الجسمانية والنفسية للشخصية.

وتعتمد النخلة والجيران على عنصر الحوار بدرجة عالية. ان شخصياتها في حوار دائم مع العالم الخارجي، وقد تحاور نفسها احياناً، عبر التداعي «غالباً، وعبر المونلوج أحياناً». لكن الشخصيات حتى وهي تحاور نفسها تحاور الآخر وتتصور صوتاً يحاورها.

ثانياً، ان رديفة، زوجة حمادي العربنجي تحاور فارساً تتخيله ياتي لينفذها وأطفالها عندما يمرض حمادي العجوز، تحاوره بصوت عالٍ وكأنه صوت حقيقي، بحيث يسألها حمادي عن الأنسان الذي تتكلم معه، ومرهون السائس عندما لا يجد من يحدثه ويحاوره، يحاور هواجسه، تماماً كما يحاور ايفان كارما زوف الشيطان، ان مخاوف مرهوت من المستقبل المظلم بعد بيع الخيول و«الطوله» يجعله يحاور هاجساً حول أماكانية وجود مشترٍ له نفسه! «وصمت لحظة وكأنه يفكر في الشاري، وخاطبه هاجس في داخله[9].

- هم اكو!

- منو

وسمع الهاجس يقول:

- الموت . . احسن مشتري

- أيه ميخالف

وتبلغ الجدية في حوار مرهون لهاجسه، ان يرفع صوته متمرداً على شرطه الأجتماعي والبشري:

- وشمسوى لله حتى يطيني هيچي قسمة؟ سبيته؟ حجيت عليه؟

- (لا تفكر مرهون، لا تفكر) لا تكفر مرهون لا تكفر

- والله أريد اكفر بلكت يصير براسي خير. . . ليش حاج احمد غا مچان يكفر يومية؟

واذا ماعدنا الى القص أو والسرد، وجدنا أن تضافر الأساليب سمة من سماته، اذ نشهد في الفصل الثامن عشر، انتقال الراوي من مكانة واحد وشخصية واحدة، الى أماكن وشخصيات متعددة، وهو الأسلوب الذي يدعىٰ بالمونتاج المكاني، والذي استخدمه سارتر في «وقف التنفيذ» والذي يقوم على الأنتقال في المكان، مع بقاء الزمان ثابتاً. ومن الواضح ان المؤلف، الذي يستخدم هو الأسلوب ايضاً في فصل من روايته «ظلال على النافذة» يهدف من ورائه الى منح القص أوالسرد شيئاً من الحيوية يفتقر اليها الأسلوب الواحد.

ويمكن القول، ان صدور النخلة والجيران، كان يعني صدور أول رواية عراقية «متعددة الاصوات». ومع صدور هذه النمط من الرواية لم يعد بناء المنظور بناء بسيطاً، كما كان الأمر في رواية الحوار الفكري ذات الصوت الواحد، فدكتاتورية الراوي الذي يشهد الاحداث من فوق قد انتهت، واصبحت وجهة نظر الشخصيات واصواتها ماثلة في القص والحوار.

وفضلاً عن رؤى الشخصيات وأصواتها الماثلة في رؤية وصوت الراوي، وفي الحوار والتداعي، تقف شخصية «صاحب ابو البايسكلات، ركناً مهماً في منظور الراوي، فهذه الشخصية لا تمرعى معظم شخصيات الرواية، بل وتقوم بعملية نقد وتجريح وتعديل آراء ومواقف المحلة وخاصة مواقف وسلوك «حسين» بن زوج سليمة الذي بدد المال الذي ورثه عن أبيه وبا ع الدار مما أدىٰ

الى تشريد سليمة نفسها. وحين يفقد حسين الدار وصديقته تماضر، ويقتل الشقي أبن الحوله صاحباً، لايجد حسين بسبب وحدته الروحية، سوى ان يقتل محموداً بن الحوله انتقاماً وثاراً لصاحب).

من الصعب القول ان النخلة والجيران، رواية شخصيات، كما ان من الصعب وصفها بأنها رواية درامية، ذلك ان ملامح النوعين ماثلان فيها.

وعلى عكس ميخائيل باختين، الذي يرى ان جوهر الرؤية الدرامية، هي رؤية للشخصية في المكان ويشير الى ان دستويفسكي رأى تناقضات زمانه متجاورةً في المكان لا في الزمان، يرى ادوين موير ان جوهر الرؤية الدرامية يكمن في كونها رؤية للفرد في الزمان، على حين ان الرؤية في رواية الشخصيات، هي رؤية للمجتمع في المكان، وينبع من هذا ويترتب عليه «ان العالم الخيالي للرواية الدرامية يقع في «الزمان» وان العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في «المكان». ففي الحالة الأولى باختصار، يقدم لنا الكاتب تحديداً عابراً للمكان، وينهي حدثه في نطاق «الزمان» وفي الثانية، يفترض الزمان فيكون الحدث اطاراً زمنياً ثابتاً، يوزع دائماً ويعدل مرةً بعد اخرى في نطاق المكان»[١٠].

ان الزمان والمكان يندمجان في روايات غائب طعمه فرحان كلها. ان معظم شخصياته تتحطم حياتها بفعل الزمان، بفعل التغيير، لكن هذا الأمر يظهر بصورة جلية من خلال المكان، ويرتبط ذلك بظاهرة ان شخصياته تفقد أماكنها المألوفة بفعل الزمن والتغيير، ان مرهوناً يتشرد ويعيش على مايقدمه المحسنون في المساجد عندما تتحول «الطوله» الى معمل للسيكاير فيفقد عمله ومأواه وسليمة تفقد مأواها لتسكن غرفة في دار لنفس السبب وبطل «المخاض» يغترب بفعل التغيير الذي أدى الى اختفاء محلته الذي قضى طفولته وشبابه فيها. ورب العائلة في «ظلال تحت النافذة» يغترب حين تنتقل العائلة من دارها القديمة الى دارها الجديدة.

ان التضاد بين المكان الضيق والمكان المفتوح يظهر جلياً في رواية غائب الأخيرة، وتبدو الأماكن الجديدة المفتوحة سبباً في ضياع واغتراب شخصياته، على عكس الاماكن والازمنة القديمة الضيقة والمألوفة لدى شخصياته.

«وفي النخلة والجيران» يظهر ولأول مرة في الرواية العراقية، مفهوم المكان الأليف. ان أحد الأسباب التي تدفع «حسين» للقتل، هو ضياع داره، كما ان مرهوناً السائس يتحطم بفعل ضياع مأواه الوضيع الذي يكاد يسقط على رأسه «ونهض ماداً بصره عبر «الطوله»... كانت الشمس تزحف باتجاه العربة، والخيول ساكنة مسبلة الذيول، والحنفية ترسل بقبقتها الأيدبة... هذه القطعة المستطيلة من الأرض، المسورة بصفائح نخره، المكشوفة للحر والبرد، كانت مأواه. وشاهد أيامه الماضيه، جاء اليها حين كانت الحياة ربيعاً، «والطوله» في سامق عزها، وكان مثل سلطان على مملكة»[١١].

أما وصف المكان ومكوناته، فما يزال انتقائيا مختزلاً، ورغم ان رؤية الشخصية ماثلة في الوصف، إلا ان هذا الوصف يظل واقعياً دون ان ان يتلون بانطباعات الشخصية «كانت الغرفة مربعة الشكل، فيها سرير خشبي عار، وصندوق قديم قرب السرير عليه «بشطمال» وكانت على الأرض مشربة، ونعال بني، وعلى الحائط علقت دشداشه جيت أسمر، الى جانبها حزام عريض في مسمار آخر، وعرقچين، وفي الزوايا «مخطان الشيطان». وعلى الرغم من ان وعي الشخصية ورؤيتها وصوتها ماثل في العبارة الأخيرة، فأنه من الواضح ان هذا الوصف لا يتلون بعواطف الشخصية، والأشياء لا تقدم من خلال عواطفها، بل ان عيني الراوي، هي التي ترى وتصف.

وفي روايات غائب اللاحقة ستتبلور فلسفة الكاتب للمكان الأليف، وتصبح جدلية المكان البسيط ـ المكان الحديث قائمة الى جانب جدليّة المكان الضيق ـ المكان المفتوح ولقد اشرنا سابقاً إلى ان رب العائلة في «ظلال تحت النافذة» يغترب، بسبب انتقال العائلة من دارها القديمة الى دارها الجديدة في حي حديث. ان ادوات البناء القديمة ومواده، وما تخلق من نظام غير دقيق في البناء، يسمح بظهور الكتلة بفراغ من شأنه ان ينشط الخيال الشعري للأنسان، ان صوراً كثيراً كانت تخلقها مخيّلة الأ ب،

عندما كان يأوي الى فراشه آخر الليل، فيرى الى السقف في الضوء الخافت اما سقف الدار الحديثه، السيمتري الدقيق، فهو بدقته وغياب الكتلة والفراغ فيه، لا يسمح بظهور هذه الصور، انه لا يعود عامل اخصاب للمخيلة كالسقف القديم، بل عامل عقم لها.

كانت الستينات بمثابة سنوات الزلزال بالنسبة للرواية العربية، فقد شهدت تصدع السرد التقليدي والرؤية التقليدية. لقد كانت الشخصيات في الرواية العراقية، نهاية الحرب الثانية، بل وحتى صدور (اليد والأرض والماء) كانت اشبه بالموضوعات والأشياء. ان شخصيات ذو النون في روايته هذه لا ذاكرة لها ولاتفكر بالماضي اطلاقاً، انها ليست ذواتاً بقدر ما هي موضوعات، حتى اذ صدرت النخلة والجيران اتيح للشخصية في الرواية ان تفكر بهذا الماضي وان تعود الى وراء، اصبحت الشخصية ذاتاً بشرية لا موضوعاً.

إلا ان الستينات شهدت ثورة على السرد في عمل روائي جريء، هو مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة، ولم تعد الرواية مجرد حادثة تسرد ببطء حدثاً بعد حدث، وانما أصبحت مغامرة انسانية، تتسع للقصيدة والسيناريو.

ولكن هذا العمل بخروجه على التقاليد الروائية، تطرف لم يثمر اعمالاً روائية جادة سوى قصة يوسف الصائغ «المسافة» وبعض الأعمال الرديئة «كشجرة الحديد» و «التعيس الذي رأى نفسه» إلا ان المؤثرات العالمية، والانجازات العربية في الرواية، تضافرت لتؤدي الى التغيير والتطور في السبعينات، فكانت (سفينة جبرا) (١٩٧٠) ثم البحث عن وليد مسعود» (١٩٧٨) و «ظلال على النافذة ١٩٧٩» و «الرجع البعيد ١٩٨٠»، هي ثمار هذا التغيير، الذي لم يقتصر على نظام السرد الافقي التقليدي، بل شمل الراوي والرؤية، لتولد رواية جديدة، نستطيع ان نصطلع عليها، باعتبار العنصر الغالب عليها «رواية الرؤى المتعددة».

هذه الرواية التي من ابرز سماتها التعددية، تعددية الرؤى، والاصوات، والقصص، والحوارات. ولم يعد الراوي واسع المعرفة، يتنازل احياناً ليسمح بظهور وجهة نظر الشخصية او بعضاً من صوتها، بل أصبحت الشخصيات تشارك الراوي امتيازاته في القص، وتقديم الوقائع من خلال رؤاها الخاصة.

ومنذ بدايات القرن العشرين، شهدت الرواية الغربية مثل هذا التطور، فمحاولات اندريه جيد في «مزيفو النقود» و هكسلي في «النغم المتوافق» فضلاً عن كتابات جيد وتأملاته النقدية، والتي تشير الى حلمه بكتابة رواية على غرار السمفونية الموسيقية، تستلهم فن «الفوغ». هذه الجهود وغيرها أثمرت في تغيير السرد والرؤية التقليدية، وكما يقول البيريس، فقد «تغيرت الرواية اذن كمنظر يشاهد من الطائرة، حين حلت محل نقطة النظر الوحيدة، التي كانت تحدد راوي الرواية التقليدية، وجهات نظر متعددة» ويخبرنا البيريس، في كتابه الممتع «تاريخ الرواية الحديثة» ان جيد شرح فكرته لمرتان دوغار، اذ يذكر الأخير ان جيد اخذ ورقة بيضاء، ثم خط عليها خطاً مستقيماً، ثم تناول مصباحي وحرك النقطة المضيئة منه ببطء من اول الخط الى اخره، وقال لي «هذه هي روايتك (باروا)، وهذه هي روايتك «اسرة تيبو»... اما انا فاليك كيف اريد ان اؤلف روايتي (مزيفو النقود) قلب الورقة ورسم عليها نصف دائرة كبيرة، ووضع المصباح في وسطها، واذ حركه في موضعه جعل يدير شعاعه على طول الخط المنحني، ممسكاً بالمصباح في نقطة المركز «هل فهمت ما اعني... انهما نوعان من الجمالية، اما انت فتعرض الاحداث عرض مؤرخ في تتابعها الزمني... وانت لا تروي قط حادثا ماضياً من خلال حادث حاضر» (١٢).

ورغم ان «مزيفو النقود»، لم تكن رواية على درجة عالية من الاهمية، فان محاولات جيد، ستثمر فيها بعد جمالية لورنس داريل في رباعيته «الاسكندرانية ١٩٥٠» وجمالية ميشيل بوتور في روايته (درجات ١٩٦٠). ان رواية داريل، هي الرواية النسبية، التي توازي على الصعيد الأدبي نسبية آنيشتين في الفيزياء. ان اكثر من بعد للشخصيات سيظهر في الرواية، وسنرى كل شخصية من وجهة نظر وزوايا رؤى متعددة. انها رواية المرايا مختلفة العدسات، تقول جوستين، وهي جالسة امام المرايا المتعددة عند الخياطة، مخاطبة الراوي الايرلندي «انظر، خمس صور مختلفة للموضوع نفسه، لو كنت كاتبة لحاولت ان اظهر ابعاداً كثيرة للشخصية، شيئاً من النظرة ذات الأبعاد المختلفة، ولماذا لا يستطيع الناس ان يروا اكثر من منحنى واحد، في وقت واحد» (١٣).

ان كلمات جوستين هذه، سنقرأها مع بعض التغيير، في مذكرات الدكتور فالح واوراقه التي كتبها قبل انتحاره، في رواية (السفينه ١٩٧٠)[١٤] .

كما سنجد مصطلح المرايا يطلقه الراوي على الأسلوب الجديد في «البحث عن وليد مسعود ١٩٧٨) . يقول الدكتور فالح، واصفاً أسلوب كافكا في وصفه للتجربة مرات عديدة: «هذا اقرب ما يمكن ان تكون الكلمات والافكار عليه من الكلايدو سكوب. تديره كل مرة شكلاً جديداً او حقيقة جديدة، العناصر هي نفسها، ولكن نسبها وعلاقاتها تتبدل وتتغير تبعاً لذلك التبدل»[١٥] .

نحن اذن امام سرد من نوع جديد، سرد دائري يشبه دورة اللولب يتقدم الى امام ثم يعود الى الخلف، مستعرضاً الماضي من خلال الحاضر، ومقدماً الاشياء والاحداث من وجهات نظر متعددة. ان ذكرى (فواز) الذي استشهد على يد الصهاينة في الأرض المحتلة، تندمج على نحو مدهش، في الحاضر الذي يحياه الراوي (وديع عساف)، والأمر كذلك فيما يخص ماضي «عصام السلمان) وعلاقته بـ «لمى» زوجة الدكتور فالح.

وعلى حين يقوم حسين جواد، بالرواية عن شخصيات «البحث عن وليد مسعود»، من منظورات مختلفة، تسهم الشخصيات الأخرى، كوليد مسعود نفسه، ومريم الصفار، وطارق رؤوف، وابراهيم الحاج نوفل، عرض الاحداث من خلال رؤيتها الخاصة.

وينبغي هنا، ان نميز بين لونين من السرد. سرد تشترك في ادائه اكثر من شخصية، ولكنه سرد افقي، بمعنى ان شخصية ما تكمل ما بدأته شخصية أخرى وشخصية ثالثة تكمل ما قصّه الشخصية الثانية، وهو السرد الذي نجده في رواية سبق ان تحدثنا عنها هي رواية ايناتو سيلونه «فونتمارا» وسرد آخر تؤديه أكثر من شخصية، ولكنه سرد منحني، فيه نعود الى رؤية الاحداث السابقة. من وجهة نظر جديدة، مع احداث جديدة تضاف الى الاحداث القديمة لم نكن نعرفها من قبل، وهو الأسلوب الذي نجده في الرباعية الاسكندرانيه، وفي الصخب والعنف لفولكنر.

وبعد روايتي جبرا المذكورتين آنفاً، تأتي روايتا غائب طعمة فرحان (ظلال على النافذة ١٩٧٩) وفؤاد التكرلي «الرجع البعيد ١٩٨٠) في نفس الاتجاه، فعلى حين تسهم شخصيتان، في رواية احداث «ظلال» الى جانب الراوي واسع المعرفة، وفي الوقت الذي تكون فيه الشخصيات الشعبية البسيطة، من نصيب الراوي واسع المعرفة، تقوم شخصيتان مثقفتان بالرواية كل من منظورها الخاص، فالابن الاكبر المثقف، يكتب مذكراته، ليرينا احداث الماضي في ضوء الحاضر، على حين يقوم اخوه الاصغر، بتأليف مسرحية تسهم معه في التخطيط لها ومناقشة افكارها الفرقة التمثيلية التي يعمل معها، وتتحول هذه الفرقة في نهاية الرواية الى «جوقة» شبيهة بالجوقة في المسرح الاغريقي، تؤدي دورها في بناء منظور الرواية.

ولا يعني ذكرنا لجبرا أنه سبق غيره في كتابة (الرواية متعددة الرؤى) انه مبتدع هذا اللون في الرواية في الأدب العربي. ذلك ان (السفينة) صدرت بعد صدور روايات متعددة الرؤى، كرواية فتحي غانم «الرجل الذي فقد ظله» عام ١٩٦٢ ورواية

«موسم الهجرة الى الشمال» ورواية نجيب محفوظ «ميرمار»، التي استقبلها النقد التقليدي بتحفظ، لأنه رأى فيها أكثر من قصة واحدة تتقاطع ولكنها لاتلتحم، والغريب في الأمر ان يكون الناقد العربي محمود امين العالم هو صاحب هذا الرأي لا غيره كما رأى الناقد صبري حافظ في عودة «عامر وجدي» الى الرواية ثانية في الفصل الأخير، إخلالاً بفنية الرواية.

واذا كان النقد العربي الحديث، قد استقبل (ميرمار، بتحفظ فان الامر لم يكن كذلك مع «موسم الهجرة الى الشمال» التي حظيت باهتمام نقدي واسع، وكتبت حولها دراسات نقدية عديدة، وان اخفقت معظم هذه الدراسات في تشريح هذه الرواية الدرامية والحوارية بشكل مدهش، بسبب افتقار هذا النقد الى المصطلح النقدي الدقيق وقصور ادواته. ولقد اشرنا الى الناقد العربي محي الدين صبحي، الذي لجأ لكي يضيء بناء الرواية، التي تشبه السرد فيها، بالسرداب المظلم، الذي يضيئه مصباح المؤلف: نقطه بعد نقطة، ولكن بدون انتظام الافقي بل كيفما اتفق.

لقد ميز (بروب) أربعة نظم في بناء المقطوعات او القصص،

ولكنه لم يسمها، بل قدم رسوماً توضيحية لها، إلا ان البنوين، اصطلحوا عليها، مصطحات دقيقة. ان اشهر هذه النظم هي:

١ ـ التوالي أو التتابع

٢ ـ التداخل أو التناوب

٣ ـ التضمين

٤ ـ النضد او النظم

ولقد بنى، الطيب صالح سرد روايته، بطريقة متميزة، يندر لها وجود في الرواية العربية، اذ استخدم نظام التداخل بين قصتين هما قصة مصطفى سعيد، وقصة الراوي، مع أستخدامه للنظام (المنحني). ان الراوي يلتقي مع سعيد، الذى يقرأ، بعد أن يثمل، مقطوعة شعرية، من الشعر الأنكليزي، هي من أجمل ما قيل في الحرب وويلاتها، وحين يسأله الراوي عن طبيعة وكيفية معرفته بالمقطوعة وبالشعر، يبدأ مصطفى برواية مأساته، ولو ان سعيداً استمر في رواية قصته المأساوية، لاستحال بناء السرد الى نظام التضمين، وهو نظام عادي يفتقر الى الجمالية العالية التي عرفت بها الاحداث. ان الراوي يتوقف عن ذكر ماروواه سعيد كاملاً، ويمارس قص الاحداث التي يشارك فيها، كما يشارك فيها مصطفى سعيد، وما ان يحل موقف في حياة الراوي يذكره بقصة سعيد، حتى يعود الراوي ليقدم لنا شيئاً من هذه القصة، دون ان يهتم بالمتن الحكائي او بنظام ظهورها الطبيعي، بل يختار من الاحداث ما يتفق والحاضر الذي يذكره بها، ثم يختفي مصطفى سعيد ويكف عن المشاركة في الاحداث

فلانعود نرى أحداث مأساته إلا من خلال الراوي، والشخصيات الأخرى التي يلتقي بها الراوي، فضلاً عن اوراقه ووثائقة والرسائل المتبادلة بينه وبين غيره، والتي تسهم هي ايضاً باضاءه شخصية سعيد.

ونحن هنا اذن، لسنا أمام سرد منحنٍ، وزمن نصف دائري حسب، بل ونحن أمام نمط من سرد مركب، ورواية مركبة.

لقد أشار توماشفسكي الى هذه الظاهرة في بناء السرد، حين ميز بين سرد موضوعي يكون فيه الراوي طلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال، وسرد ذاتي نرى فيه الأحداث من خلال عيني الراوي أو «طرف مستمع» متوفرين على تفسير لكل خبر، متى وكيف عرفه الراوي او (المستمع) نفسه، «ويمكن للنظامين ايضاً، ان يختلطا، ففي السرد الموضوعي، يتبع الراوي عادة مصير شخصية معيفة، فنعرف بطريقة متتابعة، ما فعلته أو عرفته هذه الشخصية، فيما بعد، يتنقل انتباهنا من هذه الشخصية الى أخرى، ومن جديد نطلع بطريقة متتابعة، على مافعلته او سمعته هذه الشخصية، هكذا يكون البطل هو الخيط المرشد للسرد، بمعنى: انه يكون ايضاً راوية»[١٦] . هذا النظام في السرد ليس جديداً اذن، فنحن نرى الأحداث من وجهة نظر الراوي الثاني، وهو راوٍ ذاتي، يستخدم ضمير المتكلم، لكن ذلك اكسب هذا النموذج من السرد، درجة عالية من الجمال، هو ان السرد الذي يقدمه البطل، هو سرد منحنٍ غير أفقي، فاذا ما اضفنا الى ذلك نظام التداخل بين قصة الراوي وقصة سعيد، هذا النظام النادر في بناء الرواية او القصة العربية، حيث يروي الراوي حكايتين تتم في آن واحد، بطريقة التناوب، أدركنا مدى التركيب في سرد (موسم الهجرة) وما اكسبه هذا التركيب من جمالية عالية للسرد.

ولقد استطردت في الحديث عن نظام السرد في(موسم الهجرة)بسبب ان بعض الأعمال الروائية العراقية، تتضمن نوعاً من هذا التركيب ـ وأن لم يرتفع الى مستوى التركيب في «الموسم» ـ وهو ما سنتعرض له، ففي القسم الأخير من قصة «نافذة بسعة الحلم ١٩٧٧» للركابي، يقتصر الراوي الموضوعي على الوصف من الخارج، ثم يترك للبطل وزوجته ان يرويا الاحداث بالتناوب. اما في الرواية العربية، فأن ابسط انواع هذا التركيب في السرد، نجده فى «الاشجار واغتيال مرزوق ١٩٧٣» حيث يروي الياس نخلة قصتة رواية ذاتية الى عبد السلام منصور، الراوي الموضوعي، الذي نتلقى المعلومات منه، لا من الراوي الذاتي مباشرة.

وتتميز «الرجع البعيد ١٩٨٠» للتكرلي ببنيتها السردية، عن كل الروايات التي سبق ان ذكرناها، فالى جانب وجهات نظر الشخصيات، الماثلة في سرد الراوي الموضوعي ـ تسهم بعض شخصيات الرواية في رواية الأحداث رواية ذاتية، مثل كريم، ومنيرة، هذا الى جانب التقديم والتأخير في رواية هذه الاحداث،

فضلاً عن المسافة الزمنية بين فصل وآخر، قد تصل الى بضعة اشهر احياناً.

ان الفصل الأول من الرواية، يقدمه الراوي من خلال وجهة نظر ام مدحت، وزمنياً فأن الفصل الثالث الذي يقع وفق النظام الزمني الطبيعي بعده مباشرة يجب ان يلي الفصل الأول إلا ان الفصل الذي يليه طباعياً هو الفصل الثاني، الذي يرويه (كريم) رواية ذاتية، ويتضمن قصة صديقة (فؤاد) التي يشبه بطلها بطل اقصوصه التكرلي «العيون الخضر». وفي هذا الفصل، وعند الظهيرة يدخل كريم الغرفة التي تقيم فيها منيرة وأمها: ويجلس الى جانب على السرير، ثم نعرف من خلال الحديث ان «عدنان» قد جاء في الصباح لزيارة خالته منيرة، ونعلم أيضاً، ان والد فؤاد، قد جاء لمقابلة كريم لمعرفة ظروف موت ولده فؤاد، لكن كريماً سقط عند باب الدار. ان كل هذا يقع في الماضي القريب، لكننا نكتشف عند قراءتنا للفصل الثالث، ان كل هذه الاحداث، انما تقع في الفصل الثالث، الذي يروي بلغة «الحاضر»، عن التقديم والتأخير المعلن عنه في الرواية، اذ يتقدم الفصل الثالث عشر على الجزء الثاني من الفصل الثاني عشر.

اما المسافة الزمنية التي تفصل احداث الفصل الثاني، فلا نضع ايدينا عليها من خلال هذا التقديم والتأخير في فصول الرواية، بل ومن احاديث ام مدحت مع ابنتها، التي تتذكر ان كريماً يخرج من الدار، ليطالع مع فؤاد، وتشير الأم الى ارتياحها لمراجعتهما دروسهما بوقت مبكر وقبل بداية الامتحانات. فاذا ما أدركنا ان «كريم» يروي احداث الفصل الثاني، بان يذكر عودته عن الكلية، وقد طلبوا منه تقريراً طبياً يبرر غيابه ومرضه، ليستطيع مواصلة الامتحانات في الدور الثاني، واذا ما عرفنا ان هذه الزيارة ـ ومن خلال اشارات معينة ـ تحت قبيل الامتحانات، ادركنا الفترة الزمنية التي تفصل احداث الفصل الثاني عن احداث الفصل الأول

لقد اتاح لنا التقديم والتأخير، ان نرى بعض احداث الفصل الثاني، من خلال الرواية الذاتية-كريم، نراها مرة ثانية، في الفصل الثالث من خلال الراوي، الذي يقدم احداث الفصل من وجهة نظر عمة مدحت.

وهو امر تنفرد به رواية «التكرلي» اذ ان الراوي الموضوعي يقدم احداث كل فصل من وجهة نظر واحدة لا غير، على حين يشارك هذا الراوي، منيرة في رواية احداث قصتها في الفصل التاسع من الرواية.

ان تقديم الاحداث المتأخرة زمنياً، على احداث تتقدم عليها زمنياً أمر عرفته رواية «تيار الوعي»، ومن الجدير ان نشير الى ان رواية الكاتب الأمريكي وليم فولكنر «الصخب والعنف»[١٤] تسلك مبنى حكائياً يقوم على تقديم ماحقة التأخير من الاحداث، بحيث يتناسب ذلك والفكرة الحديثة عن سيولة الزمن وديمومته، فعلى حين يروي بنجي الفصل الأول الذي تقع احداثه في ٧ نيسان ١٩٢٨م.

يرويكونتن الفصل الثاني الذي تقع أحداثه عام ١٩١٠م.

ان الرواية متعددة الرؤى، هي رواية ذات طبيعة درامية، ومن شأنها ان تسمح لكل وجهات النظر بالظهور والتحاور، وهي رواية تتنكر لديكتاتورية الراوي ـ كلي العلم ـ وللفكر والاخلاق المطلقين، وهي رواية لشكلها وبنائها مضمونه الديمقراطي الذي يفترض ان الحقيقة نسبية وليست مطلقة، وهي متعددة، بتعدد وجهات النظر وطريقة النظر اليها، ومن هنا فأن الأهمية الكبيرة لهذه الرواية تنبع من بناء المنظور فيها.

ويجب الاعتراف هنا، بان هذه الامور هي من صنع المؤلف، الذي قد ينزلق في بناء منظوره الى نسف كل ما بناه عن طريق تعدد الرؤى.

ومن هنا تتأتى أهمية بناء المنظور في رواية «الرجع البعيد»، بناءً موضوعياً، في كل مستوياته الفكرية والاخلاقية والنفسية والتعبيرية.

فبالرغم من ان التكرلي لايضمن صوت الراوي، صوت الشخصية، كما يفعل غائب، فأنه يحافظ على وجهة نظر الشخصية التي يروي الأحداث من خلال عينيها، ويقترب من صوت الشخصية الى حد بعيد وان لم يبلغها، وفي بناء الراوئي لمنظوره الفكري يحافظ على موقف موضوعي، على عكس المنظور

الاخلاقي، الذي ينتهي الى انحياز الكاتب الى المرأة المظلومة «منيرة» وهو موقف يقع على الفن من كل الاخلاقيات الأجتماعية التقليديه المتوارثة.

وعلى العكس من السرد، فأن صوت الشخصيات، يظهر بكل خصائصه الواقعية في كلام الشخصيات في الحوار، وفي بعض مونلوجاته، وبخاصة مونلوجات شخصية (حسين)، ولكنه في مونلوجات الشخصيات المثقفة والمسؤولة، يسلك نظاماً شبيها بنظام السرد. اذ يصوغ الراوي هذه المونلوجات بصوته الخاص القريب من صوت وأسلوب الشخصية، كما هو الامر مع مونلوجات مدحت، اكثر شخصيات الرواية أيجابية والتزاماً ومسؤولية. واذا كنا هنا، لا نريد دراسة المنظور، دراسة مستفيضة في كل جوانبه، وعلى كل مستوياته، فجدير بنا ان نشير الى مثل هذا البناء على المستوى النفسي. ان منيرةً لا تكمل راوية الفصل التاسع، وتنقطع على سرد الحكاية، حين تقترب من واقعة السفاح، عندئذ يقوم الراوي الموضوعي باكمال رواية الاحداث، ومدحت، وهو يحاور نفسه في مونلوج مباشر، يتلكأ ايضاً في ذكر حادث السفاح والوضع الجسدي لمنيرة، حتى اذا تغلب على موقفه الأخلاقي الموروث عقلياً ونفسياً، ذكره دون وجل: «لو اخبرته.. لو اخبرته. ضرب الأرض براحة يده اليمنى، المرأة العزيزة. الانثى الحبيبة. زوجة القلب لو اخبرته.. لو اخبرته... هذا شيء جديد حقاً. ماذا لو اخبرته؟ الآن لن تخيفه هذه الكلمات او الفكرة التي تحتويها، سيعيدها ثانية وثالثة وبنفس الصياغة او بصياغة أخرى..» (١٨).

ان هذه الدقة في بناء المنظور على المستوى النفسي يذكرنا بالتفاتة من نفس النوع في النخلة والجيران، حين تتشاجر رديفة زوجة حمادي مع خيرية زوجة رزوقي، فحين تسأل الأخيرة رديفة قائلة: الخان مالج؟ تجيب رديفة قائلة «مال رجلها أبو الجبير» ويتدخل الراوي يخبرنا بان المحذوف لا يجوز ذكره، حتى اذ شربت رديفة الويسكي مع من شربه خطأ في حفل خطوبة سليمة، وثملت ذكرت رديفة المحذوف دون وجل.

لقد اشرنا الى ان بناء المنظور، مرهون بافكار ورغبات


د. عبدالاله احمد

الكاتب، وقد ينسف المؤلف كل مابناه، في مثل هذه الرواية الحوارية، متعددة الرؤى، اذا ماتغلبت افكاره الأيدولوجيه على فنه، ولم يستطع كبح عواطفه او نرجسيته، وهو مايظهر ـ ولشديد الأسف ـ في روايتي جبرا، فثمة تضخيم لبطلية، بحيث تبدو الشخصيات الأخرى مجرد ظلال لها، كما ان هذه الشخصيات ـ وكما لاحظ الناقد غالب هلسا بشأن شخصيات السفينة... تردد نفس الأفكار، ولها أهتمامات واحدة، وثقافة واحدة ذات مستوى واحد، (ان عصام السلمان) وهو يعلي من أهتمامه واعجابه بشخصية (وديع)، يبدو شخصية متهافتة ازاء شخصية وديع عساف، وكذلك تبدو شخصيات «البحث عن وليد مسعود» الذي يضخمه المؤلف جداً على حساب الشخصيات الأخرى، في نفس الوقت الذي نجد فيه روح التهكم والسخرية وعدم التعاطف مع الشخصيات ذات الانتماء الأيدولوجي الذي يتعارض مع انتماء وليد.

وفي نفس الوقت الذي تتطور فيه الرواية العراقية، باتجاه التعددية في الرؤى، يستمر الاتجاه التقليدي الماثل في رواية الصوت الواحد، في روايات كثيرة، ولعل القاص عبد الرحمن الربيعي، من ابرز كتاب هذا الاتجاه، واذا كانت النرجسية تستطيع ان تجد طريقها الى الرؤية متعددة الرؤي، كما هو الامر في روايات (جبرا)، فأن رواية الصوت الواحد، تعتبر تربة خصبة

لنمو مثل هذه النزعة.

أن وحدة الصوت الشديدة الكامنة، في معظم روايات نجيب محفوظ، في المرحلة (الفلسفية) كاللص والكلاب والطريق والشحاذ، لا تنزلق الى طغيان صوت ورؤية البطل على اصوات ورؤى الشخصيات الأخرى، رغم ان الكثير من الشخصيات الأخرى، لا تظهر في هذه الروايات، إلا من خلال البطل نفسه، فنبوية وعيش سدرة، على سبيل المثال ليس لهما اي حضور في الرواية وانما نتعرف عليهما من خلال الماضي الذي نجده ماثلاً في وعي سعيد مهران ولا يظهر رؤوف علوان إلا من خلال الحوار مع سعيد، حين يحاول الاخير سرقته، بعد ان نكون قد تعرفنا عليه من خلال سعيد، ان اياً من هذه الشخصيات (العائقة) للبطل، وكذلك الشخصيات (المساعدة) كنور وطرزان، لا يحجمون ويقدمون على انهم مجرد ظلال او مرايا للبطل النرجسي، ووجود هذه الشخصيات في الرواية، نابع من الضرورة النفسية. على حين تصبح الشخصيات في الرواية النرجسية مجرد عدسات مكبرة لشخصية البطل النرجسي، ولا يعتمد وجودها على الضرورات الفنية، بل على ما تؤديه للبطل من اشباع لنرجسيته، وما يقال عن الشخصيات، يقال عن القصص او المقطوعات القصصية، التي تحشر بدعوى الكولاج والحداثة لمجرد ان البطل النرجسي ذو علاقة بهذه القصص، بحيث يمكن القول، انك تستطيع حذف الكثير من الشخصيات والكثير من الاحداث، في الرواية النرجسية، دون ان يؤثر عليها بشيء، بل ان هذا الحذف من شانه تنقيها من الشوائب الزائدة ويتبع كل ذلك، وينجم عنه، ان الصراع الدرامي في الرواية النرجسية، يفقد ملامحه، تماماً كما تفقد الشخصيات أصواتها وملامحها التي يصادر عليها الراوي الذي غالباً ما يكون هو البطل، ان اطراف الصراع في اللص والكلاب واضحة، اما في رواية مثل « خطوط الطول... خطوط العرض » فهو غائم وسيديمي. وحين نسأل انفسنا من الذي يناضل البطل ضده؟ لا نجد أجابة وأضحة وحاسمة على عكس ما نجده اذا ما سألنا أنفسنا بصدد سعيد مهران.

اشرنا الى ان رواية الصوت الواحد، التقليدي، لا تزال تشكل اتجاهاً ماثلاً في بناء الرواية القصصية، ان معظم اعمال موفق خضر، عادل عبد الجبار، عبد الأمير معله، عبد الخالق الركابي، تنتمي الى هذا الاتجاه، بل ان آخر رواية كتبها ذو النون ايوب «وعلى الأرض السلام» تنتمي الى هذا الاتجاه ايضاً.

وساقتصر، هنا، على مناقشة قصتي عبد الخالق الركابي، المطولتين نسبيا، نافذة بسعة الحلم ١٩٧٧» و «مكابدات عبد الله العاشق ١٩٨٢» لانهما وان كانتا تنتميان الى رواية الصوت الواحد، فأنهما تمثلان نمطاً من رواية الكثافة الزمنية، والذي سادعوه مؤقتاً بـ «الرواية التسجيلية»، ولما في هاتين القصتين من محاولة لتحديث السرد وبنائه.

لقد اصطلحت على هذه الرواية بالتسجيلية، لكونها ترصد الاحداث بصورة تسجيلية لمدة محدودة جداً، قد تكون نهاراً او يوميا، اوساعات محدودة.

والقارئ في مثل هذه الرواية «... يوضع في حاضر أبدي ومواز معاً، ومكثف وعابر لأنه في الواقع «معلق» وينعكس كل شيء في هذا الحاضر عن طريق استرجاعات وعودات سريعة الى الوراء» على حد تعبير البيريس.

ولا نقول جديداً، اذا ما اشرنا، الى ان انجازات رواية تيار الوعي هي التي تدور أحداثها في سبع عشره ساعة فقط مثال واضح لهذه الرواية. على ان الامر لا يقتصر على كتاب رواية التداعي، فثمة كتاب كثيرون اليوم يختارون لاحداث رواياتهم، زمنا مكثف وحدداً بساعات، فرواية «طعام الوحوش» لفاهية كاشا و «الساعة العاشرة والنصف ليلاً في الصيف» لمرغريت دورا، «ومرميلانو» لميشيل بوتور امثلة لرواية الكثافة الزمنية، والتي نجد امثلتها في الأدب العربي - وبخاصة قصص وروايات صنع الله ابراهيم «تلك الرائحة» التي تمتد احداثها لأيام، وصنع الله ابراهيم في «مالك الحزين» تعمد الى زمن الواقع خلال زمنها المحدود بساعات بشكل تسجيلي فوتغرافي متأثرة بذلك بالسينما، حيث يعمد الكثير من المخرجين اليوم الى انتاج افلام يتعانق فيها الفلم الروائي مع الفيلم التسجيلي.

على ان الاسترجاع او العودة الى وراء، لاتتم لدى الركابي، عن

طريق التداعي والمونلوج، وهو الامر المعروف في مثل هذا النمط من الروايات، بل عن طريق السرد التقليدي، وعلى لسان السرد او الراوي الموضوعي احيانا، والذاتي أحيانا اخرى.

ولقد اشرنا الى ان في الرواية العراقية نماذج للسرد المركب الذي وجدناه في رواية «موسم الهجرة الى الشمال» وان لم يبلغ هذا التركيب الجمالية التي بلغها زحققها السرد في الموسم. ان القسم الأول «الصباح» يروي بضمير الغائب، وعن طريق الراوي الموضوعي ـ والرؤية في الغالب خارجية، تاذ نادراً ما يروي الراوي لدى الركابي من الداخل، ثم يليه القسم الثاني «الظهيرة» الذي يروي احداثه، البطل نفسه، وبضمير المتكلم، ثم يليه القسم الثالث «المساء» حيث تتم العودة الى الراوي الموضوعي الذي تصبح رؤيته في هذا القسم رؤية هندسية، تبصر الخطوط والاشكال والزوايا بالدرجة الأولى.

ثم ينقطع الراوي، لنسمع حواراً بين البطل وزوجته التي تدفع بعربة التعويق التي يستقلها في نزهة. ولا يعود الراوي هذا الفصل. لكن نظام بناء الاحداث أو المقطوعات، يظل لدى القاص، نظام التتابع، دون ان يحاول تطويره باتجاه التداخل او التناوب الذي يمكن ان يحقق جمالية اعلى، خاصة اذا ما اقترن بمبنى حكائي منحنٍ لا افقي.

ان الامر نفسه يحدث، ولكن على صعيد السرد، الا الراوي او الرؤية في مكابدات عبد الله العاشق. فالقاص يضمن قصته قصة تروي حكاية عراف ظلمة أحد الاقطاعيين بان فقأ عينيه، فترك القرية وهاجر، ليعود وولده بعد عشرين عاماً، وينتقم من الشيخ، الذي ظلمه. ويروي عبد الله بطل القصة، القصة المضمنة، والراوي يقطع القصة المضمنة عند نهايتها، ورغم اننا لا نعرف النتيجة، فأنه يقطعها عند نقطة، لا يخفى معها على القارىء انها العراف سيثأر من الشيخ الذي ظلمه، بحيث تصبح القصة (المضمنة) ارصاداً لما سيحدث في القصة الكبيرة، وتصبح الكبيرة (نرجسية)، تتمرى في القصة الصغيرة المضمنة.

على ان الكاتب هنا ايضاً، لا يحاول ان يطور سرد الراوي وبناء المقطوعات باتجاه الداخل، بل يسلك بناء المقطوعات والقصص نظام التوالي أو التتابع والتضمين بطريقته التقليديه المعروفة.

من الطبيعي ان يجري التساؤل، عن سبب اعتبارنا لهاتين القصتين من قصص الصوت الواحد. وفي جوانبا على هذا الجانب، يمكن ايضاً بعض اخفاف القاص، رغم الجهود الحميدة، التي بذلها على صعيد البناء. ذلك ان صوت الراوي ورؤيته، في القصتين، لا صوت الشخصية ورؤيتها هما اللذان يظهران من خلال السرد. الذي يقوم بناؤه اساساً على التوازي بين مشهد من الحاضر، يقود الى خلاصة من الماضي. ان الراوي هو الذي يصوغ المشهد بلهجته وأسلوبه، دون ان يعبر صوت الشخصية او رؤيتها أهتماماً. ان الحوار الطويل بني البطل وزوجته (جميلة) الذي يستحيل الى سرد ذاتي، لا يراعي رؤية وصوت الشخصيتين. ان (بيان) المؤلف، لاصوت الشخصية، هو ماتسمعه على لسان الراوي.

لقد حاولت من خلال هذا العرض الموجز، ان اقف على اهم مظاهر تطور البناء واداوته في الرواية العراقية، عن طريق دراسة هذا التطور في أدوات معنية كالسرد والرؤية وبناء المنظور، ملمحاً أحيانا الى تطور مفهوم المكان وبنائه، في بعض الروايات العراقية، وقد اهملت ظاهرة بناء الزمان، مؤجلاً الخوض فيها الى بحث آخر.

وفي كل هذه، اخترت نماذج روائية معدودة.

ولايعني هذا اننا نسقط الروايات الأخرى، التي لم يتسع لها هذا البحث بسبب طبيعته. والتي نأمل ان تكون موضوعاً لدراسة أخرى، على هذا الطريق.

وعلى اية حال، فأن هذه الدراسة، ليست سوى محاولة، لا تزعم لنفسها الكمال.

■ المراجع والمصادر ■

١ ـ لبيرسي لبوك : صنعة الرواية، ترجمة د . عبد الستار جواد ص ٦٩

٢ ـ ب . ايخنباوم: مقاله في نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانين الروس ترجمة أبراهيم الخطيب ص ١٠٧

٣ ـ راجع : عبد الآله احمد صالح : نشأة القصة وتطورها في العراق.

٤ ـ محمود أحمد السيد : المجموعة الكاملة، اعداد وتقديم الدكتور علي جواد الطاهر والدكتور عبد الآله أحمد ص ٣١٧

٥ ـ توماشفسكي نظرية الاغراض، نصوص الشكلاني الروسي ص ١٨٠

٦ ـ ذو النون أيوب: اليد والأرض والماء ط الثانية ص ٣٣

٧ ـ راجع في الوصف ودرجاته، كتاب جان ريكاردو «قضايا الرواية الحديثة» ترجمة صباح الجهيم، دمشق ١٩٧٧، وكتاب سيزا قاسم عن ثلاثية نجيب محفوظ بناء الرواية

٨ ـ شجاع مسلم العاني النخلة والجيران، دراسة نقدية، ملحق جريدة الجمهورية الأدبي العدد ٤٥ لسنة ١٩٦٦، واعيد نشر في العدد الخاص بالنقد الأدبي من مجلة الكلمة.

٩ ـ الرواية ص ٨٥ ـ ٨٦

١٠ ـ ادوين موير: بناء الرواية، ترجمة ابراهيم الصيرفي الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ص ٦٢

١١ ـ الرواية ص ٨٤

١٢ ـ د . م . البريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم ص ١٨٤ وينظر ايضاً كتاب اسعد محمد علي بين الأدب والموسيقى

١٣ ـ جوسين، لورنس دوريل، ترجمة سلمى خضراء الجيوسي ص ٣٢

١٤ ـ سبقنا في الاشسارة الى ذلك الزميل الناقد عبد الجبار عباس، انظر الاقلام العدد ٥، ١٩٨٤

١٥ ـ الرواية، ط الأولى ص ٢١٨

١٦ ـ توماشفسكي: نفسه ص ١٨٩ ـ ١٩٠

١٧ ـ أشار الى تأثير الصخب والعنف في الرجع البعيد وعبد الله نجم كاظم، راجع مجلة الاقلام العدد ٤، نيسان ١٩٨٦

١٨ ـ الرواية ص ٣٠٤

في اعدادنا القادمة

■ قصائد

مفكرة الايام السبعة ـ رشدي العامل
تمارين لغوية ـ محمد جميل شلش
قصائد ـ صلاح فائق
شعراء معاصرون ـ مقدمة ومختارات ـ ترجمة د. ضياء نافع
الفتى النهر والجنرال ـ إبراهيم نصر الله
كلمات للوجه المراوغ ـ فاروق شوشة
موسيقا لهدم البحر ـ خزعل الماجدي
أغاني الحياة ـ قصائد من الأرتيك ـ ترجمة طراد الكبيسي
مكاشفة ـ منذر الجبوري

■ قصص

السقوط ـ محمود جنداري
قيام الجندي ـ محمود الورداني
الدمية ـ حسن العاني
في دغل العتمة ـ عبد الرزاق المطلبي
سلبل المياه ـ لطفية الدليمي
قصص قصيرة جداً ـ محمود شقير
علاقة ـ نجمان ياسين
عين من دخان ـ وارد بدر السالم
التاريخ الذهبي ـ عبد الستار البيضاني
مع إيقاف التنفيذ ـ حسين عيد
حكاية صديقين ـ مسرحية ـ محيي الدين زنكنة
لقاء ـ نعمات البحيري
ـ الانشوطة ـ أحمد المديني

مصر
القصة
العدد رقم 6
15 يونيو 1964

تطور الرواية العربية الحديثة في مصر

(١٨٧٠ — ١٩٣٨)

تأليف : الدكتور عبد المحسن طه بدر

عرض وتحليل : الدكتور عبد الحميد يونس

من أهم ما دعى اليه الجامعيون ، واستجاب له المجلس الأعلى للآداب والفنون ، أن تذاع فى الناس الدراسات والأبحاث التى ينهض بها الشباب الجامعى ، ويحرز بوساطتها اجازة علمية . ولقد كان الشرط الذى فرضه القانون فيما مضى ، وأوجبه على كل من يتقدم ببحث علمى تجيزه لجنة الفحص فى الجامعة ، أن يطبع أولا لكى يسهم المتخصصون فى تقييمه والحكم عليه خارج الجامعة ، ولكى يكون متداولا بين الباحثين فى البيئات العلمية المختلفة . واليوم تعود هذه السنة الى الظهور ، وتطالعنا المطبعة ببعض الدراسات الجامعية ، وهذا الكتاب الذى نقدمه الى القراء ، عبارة عن رسالة تقدم بها صاحبها لنيل اجازة الدكتوراه فى الآداب من جامعة القاهرة . وعلى الرغم من اشتراكى فى مناقشتها ، فاننى لا أجد حرجا من عرضها وتحليلها .

ولقد حدد الدكتور عبد المحسن طه بدر موضوعه قبل أن يشرع فيه ، فجعله يبدأ بالثلث الأخير من القرن التاسع عشر ، وينتهى بالعام السابق على نشوب الحرب العالمية الثانية . وهذا التاريخ يستغرق أحداثا كبيرة من الناحيتين الوطنية والعالمية ، فقد شهد ثورتى عام ١٨٨١ ، وعام ١٩١٩ ، وشهد الحرب العالمية الاولى . أما المكان فقصره على الوطن المصرى لسببين ، أولهما ، ارتباطه به ، وقدرته على تقصى العوامل والتطورات فيه ، وثانيهما ، رأيه فى أن القطر المصرى هو الذى شهد نشأة الرواية الفنية ، مع الاعتراف بفضل المهاجرين السوريين واللبنانيين الذين عاشوا فى مصر ، والذين أسهموا بنصيب موفور فى ترجمة الرواية وتأليفها .

واصطنع المؤلف فى بحثه منهجا مزدوجا هو : منهج التاريخ الذى يرصد النشأة والسياق ، ويسجل التغييرات ، ومنهج النقد الذى يلتمس مقومات البناء الفنى فى الرواية العربية الحديثة ، فهو يقول ممهدا لبحثه : « استقر رأيى فى النهاية على اختيار منهج يجمع بين المنهج التاريخى والمنهج النقدى ، لأنى ما دمت أومن بالتطور فلا يمكننى أن أغفل تأثير الزمن فى تطور الرواية ، ولما كان هذا التطور لا يظهر الا منعكسا على موضوع الرواية والاسلوب الذى اتبعه مؤلفها فى كتابتها ، كان لابد للباحث من قياس هذا التطور على ضوء المقاييس النقدية ، ولذلك حاولت فى تقسيم البحث ، وفى طريقة معالجته . الجمع بين هذين العنصرين ووجدت أن

الجمع بينهما لا يتعارض مع واقع تطور الرواية العربية فى مصر الا فى حالات نادرة حاولت تبريرها » ٠

حاجة الدراسة الادبية الى الاحصاء :

ولا بد للنظر الموضوعى الى نوع أدبى قائم برأسه كالرواية من الاعتماد على الاحصاء التحليلى ، وأحب أن أقرر بهذه المناسبة ، أن مؤرخى الأدب ونقاده قلما يحفلون بالاحصاء وما يمكن أن يؤدى اليه من نتائج ، ودارس الانسانيات بصفة عامة ، والآداب بصفة خاصة ، يجد مادته ومصنفه على الاساس الذى يريده فى المكتبات والجامعات الأوربية والامريكية ، ولقد بلغ من عناية الغربيين بالاحصاء والتصنيف ، أنهم يصدرون فى كل سنة ـ مثلا ـ احصائية تستوعب الروايات التى ظهرت فيها ، وتصنفها على أساس جنس المؤلف ، ذكرا كان أو أنثى، وعلى أساس الابطال الرئيسيين والثانويين من حيث الجنس والعمر والمهنة والطبقة ، بل وصورة الجسم وملامح النفس ، وعلى أساس الحدث فى اعتماده على السببية ، أو خروجه على المعقول ، أو انقطاع حلقاته أو قيامه بالمصادفة أو المفاجأة ٠ أما الباحث العربى ، فانه يواجه فى جمع مادته صعابا جمة ٠ ولقد حرص الدكتور عبد المحسن ، أن يتعرف على جميع الروايات التى صدرت فى مصر بين عامى ١٨٧٠ ، ١٩٣٨ ، فلم يجد أمامه فهارس دار الكتب ، وهى على الرغم من ترتيبها وتصنيفها على الاساس النوعى، فان المصطلح الادبى فى فهارسها غير مستقر الى الآن ، بحيث لا تفرق بين الرواية باعتبارها القصة الطويلة فحسب ، وبين الاقصوصة وبين المسرحية ، وتجمع كل سرد أو أداء قصصى جماهيرى فى باب واحد ، كما أن الاكتفاء بما يذكر على غلاف الكتاب كثيرا ما يوقع فى الخطأ ، وبخاصة فى الترجمة والتمصير والاقتباس ، واستكمل المؤلف مادته من قائمة الروايات التى قدمها بروكلمان فى الجزء الثالث من ملحق كتابه عن « تاريخ الآدب العربية » ومن القائمة التى أوردها المستشرق هنرى بيرس عن الروايات التى ظهرت فى اللغة العربية الى سنة ١٩٣٦ فى مجلة « حوليات معهد الدراسات الشرقية » التى تصدرها جامعة الجزائر ، الى جانب بعض المحاولات الجامعية التى تعرضت بالبحث للمترجمات الادبية ٠

ووضع المؤلف بين يدى الباحثين من بعده فهرسا جامعا للروايات العربية المؤلفة والمترجمة التى طبعت فى مصر ابان الفترة التى عرض لها بالدراسة ، وهذا البيان فى ذاته ، جهد مشكور له قد يغنى الاجيال عن الاحصاء وقصاراهم أن يكملوا ما يكشف البحث عن النقص فيه ، ولكنه اكتفى بذكر أسماء المؤلفين والمترجمين وعناوين الروايات وسنوات الطبع ، ولو أنه فصل البيان بذكر لمحة وصفيةللموضوع ، لأضاء معالم الطريق لمن يأتى بعده ٠

ومع أنه قسم بيانه على الأساس الفنى ، ففصل بين الروايات التعليمية ، وروايات التسلية والترفيه ، والروايات الفنية ، فانه أسقط بعض الحلقات ، ولعله لم يحصل عليها لسبب من الاسباب ٠٠ من ذلك ـ على سبيل المثال ـ جهد ابراهيم رمزى الذى عرف بريادته للادب المسرحى ، فى الرواية التاريخية ، فلقد أصدر عام

١٩٣٦ « باب القمر » ليبدأ بها معالجة التاريخ الاسلامى معالجة قصصية ، وذكر فى مقدمها أنها ثمرة توجيه من الامام محمد عبده عندما لقيه فى السودان عام ١٩٠٥ ، وانها استجابة لالحاح الشيخ عبد العزيز جاويش على سلوك هذا الميـدان عندما عمل معه فى وزارة المعارف عام ١٩٢٥ • وهذه الرواية تناقض فى منهجها روايات تاريخ الاســلام التى الفها جورجى زيدان ، وتعبر من الحـكم على تذبذب المثقفين بين رابطة اسلامية وقومية عربية ، ووطنية مصرية • ويعتقد كاتب هذه السطور ، أن الفهارس التى اعتمد عليها ليست جامعة للروايات الفنية وغير الفنية ، لأن قانون ايداع الكتب لم يكن مرعيا بين المؤلفين فى الاجيـال السابقة ، وليس المهم استيعاب كل ما صدر ، ولكن المهم استيعاب جميع الاتجاهات التى تلقى الاضواء على المذاهب الفنية ومراحل التطور ••

التفسير الاجتماعى لتطور الرواية :

ولما كانت الرواية الفنية ظاهرة أدبية ذات مضمون انسانى ، فمن الطبيعى أن تلتمس الظروف التى أعانت على نشأتها وتطورها وازدهارها ، وقد سبق الغرب الى الكشف عن هذه العلاقة الوثيقة بين الرواية الفنية ، والمحيط الاجتماعى الذى تنجم فيه ، وأفاد المؤلف من الدراسات الغربية فى رصد النشأة والتطور للرواية العربية الحديثة ، وهى دراسات لا تكتفى بالوصف ، ولا تقف عند السطح ، ولـكنها تتعمق ما وراء هذا النوع الأدبى من انعكاسات على القالب الروائى ، وتصوير الشخصية ، وطبيعة الاحداث ، ويقول الدكتور بدر « •• ومع التسليم بقدم النشـاط الروائى والقصصى ، نرى بعض البـاحثين يفرقون بين ما ينتج عن هـذا النشاط فى العصر القبلى والاقطاعى وبينه فى العصر الحديث ، أى منذ القرن الثامن عشر ، ذلك الحديث المتأثر بالقديم فى بعض مظاهره ، والمختلف معه فى مظاهر أخرى كثيرة ، حتى أوشك بذلك أن يكون جنسا أدبيا مستقلا منفصلا عن مثيله فى العصر الاقطاعى ، واصطلح الباحثون على وصف هذا الانتاج بالروائى الفنى ، ليفرقوا بينه وبين الانتاج الروائى غير الفنى الذى سبقه •• »

وبعد أن فصـل الكلام عن النظام الاجتمـاعى القبلى والزراعى ، وبعد أن بين ملامح المجتمع الاقطاعى الذى بلغ ذروته فى الملـكيات المطلقة فى أوربا ، أشـار الى نزعة هذا النظام ، الى تجميد الاوضاع ، والعزوف عن التجربة العلمية ، والتحفظ فى العلاقات الاجتماعية ، وما كان لهـذا كله من أثر على الأدب فى تصوير الانسان باعتباره نموذجا أو مثالا ، وفى الاعتصام بكمال التوازن فى السلوك وفى القول ، ومن وقوف الفكر الانسانى عند المجردوالعام والمطلق ، وارتباط الارادة بقوى خارج نطاقها ، وانقطاع السياق بالمصادفة والمفاجأة ، وبالتسليم التام للقدر ، وهكذا كانت « الرومانس » هى النمط القصصى الـذى يصور هـذا النظام الاجتمـاعى أكمـل تصوير ••

ولما تداعى الاقطاع ، وظهرت الطبقة الوسطى ، تحول السرد القصصى من عالم

الوهم الى عالم الواقع ، والفارق بين هذين العالمين هو المعيـار الرئيسى للتفريق بين الرواية الفنية وغير الفنية ، وهو تفريق ينسحب بالضرورة على البنـاء الروائى فى الحدث والعقدة والشخصية ، وتتسم الاولى بالحتمية والسببية ، وتهتم بالروابط التى تجمع أحداثهـا ، أما الرواية الفنية ، فحلقـات غير متماسـكة تكاد تتحرك بلا محور رئيسى ، وتؤثر العجيب والغريب من الشخوص والاحداث والصور ، وتشبع فضول القارىء أو المستمع فحسب ، ولا تصدر عن موقف خاص للمؤلف ، ولا يكاد مبدعها يحس بأن له رأيا خاصا يحتاج الى تجسيم وتشخيص وسياق ورمز •

وفطن الكاتب الى التشابه والاختـلاف بين ظهور الطبقـة الوسطى فى أوربا وظهورها فى مصر ، واستشهد بآراء ثلاثة من الرواد فى الادب القصصى هم « محمود تيمور ويحيى حقى ومحمد حسين هيكل » ويجمل رأيه بهذه العبارة «•• ولكننا نريد أن نشير الى ظاهرتين أثرتا تأثيرا كبيرا فى الظروف التى نشأت فيها الرواية الفنية ، ويوضحان فى الوقت نفسه الخلاف بينهـا وبين الظروف التى أحاطت بنشأة الرواية الغربية ، وتتصل الظاهرة الاولى بالظروف التى أحاطت ظهورالطبقة الوسطى المصرية من ناحية ، أما الظاهرة الثانية فتتمثل فى انقطاع الصلة بين مثقفينا ، وبين تراثنا القديم ، وفى نفس الوقت الذى كانوا يحاولون فيـه الاستقلال بالشـخصية المصرية والتحرر الفردى » •

ومن الملاحظات التى لها وجاهتها ، أن الرواية الفنية فى مصر كانت انسلاخا عن التراث القديم ، وعلى الرغم من تعبيرها عن خصائص الطبقة الوسطى ، فانها لم ترتكز على الصـور القصصية الشـعبية ، فى حين تعـد نقطـة التحول من القصص الاقطاعى الى الرواية الفنية فى أوربا ، شعبية خالصة ، المرك قصصا شبيهة بحكايات الشطار التى زخر بها أدبنا الشعبى ، والتى نجدها فى ألف ليلة وليلة والظاهر بيبرس وعلى الزيبق المصرى وما اليها •

واذا كنا نريد أن نركز البحث فى هـذه الصفحات القليلة ، مع الاحتفاظ بمنهجيته ومزاياه ، فان الواجب يقتضينا أن نتجـاوز عن التسيم التفصيلى لانماط الرواية العربية الحديثة ، وأن نقسم العرض فى بابين رئيسيين هما : « ما قبل الرواية الفنية » • ثم « الرواية الفنية » التى واكبت الوجدان القومى أو الوطنى ، وسايرت ظهور الطبقة الوسطى •

ما قبل الرواية الفنية

واضطر الباحث ، وهو يتلمس بداية الطريق الطويل الذى أدى الى تطور الرواية العربية الحديثة ، الى أن يلاحظ خصائص الفكر العربى فى مصر منذ أواخر القرن الثامن عشر ، ويرجع السبب فى جمود القريحة الأدبية الى استغلال المجتمع على نفسه ، حتى أفاق على وجوب الموازنة بين واقعـه وبين الحضـارة الغربية بحملته الفرنسية على مصر وبعض ثغور الشام ، وهذا الاتصال هو الذى حفز الىظهور الرواية التعليمية فيما صدر عن رفاعة رافع الطهطاوى فى « تخليص الابريز » و « وقائع

تليماك » ولقد كانت هناك رغبة مكبوتة للاصطلاح ، تكتفي بمجرد النقل والموازنة · وسارت الرواية التعليمية بعد ذلك لتكون قالبا تصب فيه مختلف المعارف والعلوم ، وكانها وسائل الايضاح التي يقرب بها المعلمون الظواهر والمعلومات الى أذهان التلاميذ ، وكانت في سردها أقرب الى المقالة منها الى القصة بالمعنى الصحيح ·

واقتضت الموازنة أول امرها الى احياء التراث القديم الذى يتجاوز عصور الجمود والضعف ··· يتجاوز الحكم العثمانى والمملوكى الى التاريخ العربى الاسلامى منذ الجاهلية الى العصر العباسى ، وكان الشعر أسبق فى الاعتماد على هذا الاحياء الذى يمثل « الكلاسية الجديدة » من النثر الفنى ، حتى اذا جاء المويلحى ، والاحتلال الانجليزى فى بواكيره ، ارتكز على فن قصصى عربى ، هو المقامة ، ولم يرحل ببطله من مصر الى باريس أو غيرها ، وانما عاد به من العالم الآخر ليوازن بين الماضى القريب وبين الحاضر ، وليواجه صراعا حادا بين طبقتين ، ثم يلجأ الى استقدام عمدة من قلب الريف الى القاهرة ، ثم يخرج ببطله آخر الأمر من الديار المصرية الى فرنسا · ويظل حديث عيسى ابن هشام من صميم أدب المقامات المقيد بالزخرف والاستطراد وايراد المعارف والخطابية ·

وتتحول الرواية التعليمية ، مهما كانت البراعة فى السرد القصصى ، الى الترجمة غير الدقيقة التى استغلت المطبعة ، وظهور الصحافة ، واتساع نطاق القراء ، فكانت رواية التسلية والترفيه ، التى تؤثر الاحداث العجيبة على كل شىء آخر ، وهى من هذه الناحية ، روايات أحداث ، وليست روايات شخصيات ، فللوقائع مكان الصدارة ، والناس فيها تشخيص لا اكثر ولا اقل ··· لا ارادة لهم فى أنفسهم ولا فى محيطهم ، والخروج على المألوف هو القاعدة ، والخير مطلق ، والشر مطلق ، والصفات جامدة ثابتة مجملة لا تكاد تتغير ·

والمؤلف ينتخب الأعلام الذين يستوعبون خصائص كل مرحلة ، والذين تتسم رواياتهم بالمقومات التى تدل على معالم الطريق ، ويعلل ظهور الرواية التاريخية تعليلا اجتماعيا ويبين مافيها من السمات التعليمية ، ومن خصائص التسلية والترفيه ، ومن التأثر بالانماط والنماذج الاوربية ، وانعكاس هذا كله على البناء الروائى فى تحديد الاطار ، وبسط خلفية الصورة ، مع استحداث بؤرة رومانسية ··· وهكذا ، وهو يلخص رواية التسلية والترفيه ووظيفتها بقوله « ·· لم تحاول رواية التسلية والترفيه أن تواجه الواقع ، ولكنها حاولت الهروب ، اما الى الماضى واما الى بيئات أجنبية ، وهى لا تعتمد على ادراك العلاقات ، ولا تؤمن بالسببية · وانما ينحصر جهدها فى تقديم مجموعة من الأحداث الغريبة العجيبة والمسلية ، والشخصية الانسانية فيها ليست الا أداة لتقديم الغريب والمدهش وغير الواقعى ، وليست مقصودة لذاتها وتظهر فى صورة مثالية موحدة تمثل الخير المطلق أو الشر المطلق ·· »

الرواية الفنية

وبعد أن بدأت الطبقة الوسطى تخوض معاركها الكثيرة المعقدة ضد الاقطاع غير العربى ، ثم ضد الاحتلال الفرنسى فالانجليزى ، رأينا الدعوة الى الاستقلال تقترن

بفكرات « لبرالية » وافدة فاستغرق الصراع السياسى النشاط القومى الوطنى والطبقى ، واخذت فكرة « مصر للمصريين » تفتش عن قوام فلسفى لها يقوم على تعقيل الحياة وايثار التطور على الثورة الوطنية والاجتماعية ، ويتكىء على ابراز مقومات الفرد ، ويحدد مسئوليته • ورأى المثقفون ما انتهت اليه الثورة العرابية ، واحسوا نذر الحرب التى تتداعى اليها قارات لا أمم وشعوب ، فانكمشوا على أنفسهم، واستوعبتهم الرومانسية التى وجدوا فيها ما يشبه التمرد على العام والمطلق ، فى الشخصية وفى السلوك ، وكما كان محمود سامى البارودى رائد الشعر فى حكاية التراث القديم ، فكذلك كان أصحاب الديوان روادا فى الاعتصام بالغنائية التى تحقق الوجود الفردى فى الشعر ، وفى نفس الوقت رأينا الشاب محمد حسين هيكل ، الذى يطلب العلم فى فرنسا ، ويستدعى مشاهد من وطنه ينشىء مايمكن أن يسمى رواية بالمفهوم الفنى ، فيها ما تتسم به الرومانسية من انتخاب مشاهد الطبيعة ، والملاءمة بينها وبين المواقف العاطفية فى الفجر أو الغروب ، ويتأثر « جان جاك روسو » فى أن الانسان خير بطبعه ، وأن الطبيعة جميلة بفطرتها ، ونجد شخصية المؤلف تنعكس فى أحد شخوص الرواية ، أما موضوعها ، فهو تحرير ارادة الفرد ، بالاعتراف بحقه فى الحب ، وكان اختياره لامرأة ريفية هى زينب ، دليلا يؤكد الفكرة الأساسية ، كما يؤكد رائد الاصلاح الاجتماعى « قاسم أمين » فى دعوته الى تحرير المرأة • ويتفق الدكتور عبد المحسن بدر مع غيره من الباحثين ، فى أن رواية زينب ، يمكن أن تعد المعلم الأول فى سيرة الرواية الفنية •

وتابع الباحث هذه الظاهرة « الغنائية » فى الرواية الفنية ، وهى التى تجعل المؤلف محور السرد أو الوقائع أو العلاقات ، وتكشف عن ازمة عاطفية أو فكرية ، وأطلق على هذا النمط اسم الرواية الذاتية ، وهو نمط يقترب من الاعتراف والمذكرات واليوميات ، وان اصطنع اطارا آخر ، وكان بودنا ، وهو يحمل نماذج الرواية الذاتية، أن يخرج من نطاقها الترجمة الذاتية (أوتو بيوجرافيا) • فقد رأيناه يسلك فى بابها كتاب « الأيام » للدكتور طه حسين • ولعل استعمال الدكتور لضمير الغائب ، واحتفاله بتصوير البيئة ، وسخريته من بعض الشخصيات جعلته يتصور أن الكتاب رواية فنية ، مع أنه فى واقع أمره ترجمة ذاتية ترقى الى مستوى الفن الرفيع ، لأنها تعبر عن موقف مؤلفها من الجامدين والمحافظين ، فى محنة الشعر الجاهلى •

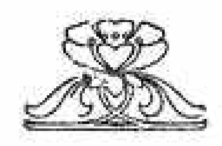
ولقد وازن الدارس بين نماذج أربعة نخرج منها كتاب «الايام» لكى يتبين التطور الذى مرت به الرواية الذاتية من الوصف فى زينب الى ما يشبه التحليل النفسى فى ابراهيم الكاتب ، ثم الى تكامل بين عناصر الرواية فى عودة الروح لتوفيق الحكيم ، ويجمعها كلها حكم واحد ، على الرغم من اختلافها فى التفاصيل ، باختلاف أمزجة مؤلفيها ، وهذا الحكم هو « محاولة التعبير عن حياة الأديب الخاصة فى صورة يظهر فيها الاديب وقد دفعه أنه الذاتى الى عدم التعاطف مع الواقع ، مما يؤدى الى ضياع ملامح الواقع أو الهجوم عليه أو الغائه ، وكان من أثر ذلك أيضا فقد الرواية لمحورها ودلالتها فى كثير من الأحيان •••

ويجب الا تنسينا الرواية الذاتية الريادة العظيمة التى قام بها عيسى وشحاته عبيد ومحمود تيمور ، ومحمود طاهر لاشين • وقد حلل المؤلف آثارهم الروائية ، وكشف عن أصالتهم والصعاب اللغوية التى اعترضت طريقهم ، وبخاصة فى التذبذب بين الحوار الفصيح والحوار العامى ، وبين تأثرهم لنماذج أوربية ، واحتفائهم بالطريف أو المعقد أو غير السوى من الشخصيات، ويحضرنا فى هذا المقام رأى «برنارد لويس» فى كتابه « أرض السحرة » من أن هذه الظاهرة تعد امتدادا طبيعيا لفطرة متأصلة فى المصريين من قديم ، اذ حاول أن يقص منهج السرد والتشخيص فى مصر الفرعونية والعربية الى بواكير النهضة الادبية •

مستقبل الرواية العربية :

واذا كان الدكتور عبد المحسن طه بدر ، قد ساير بحثه الموضوعى فى تطور الرواية العربية الحديثة ، فحاول أن يكتشف خيوطها الاولى قبل عام ١٨٧٠ ، فان اجتماع المادة فى يده والعمل على تقويمها ، ووضعها فى مكانها من التاريخ الأدبى الحديث ، قد جعله يستشرف المستقبل الذى ليس الا امتدادا للسير على نهج مطروق، وهو يقول « ••• وبعد أن هدأ الحماس العاطفى ، أصبح اتجاه كتابنا يعود الى الارتباط بالواقع ومحاولة فهمه •••ولم تخل كثير من المحاولات الروائية التى قدمت فى فترة مابعد الحرب العالمية الثانية ، من محاولات كثيرة تعمد الى تسطيح هذا الواقع ••• والأمل كبير فى تأثر انتاجنا الروائى بالمرحلة الحاضرة التى تحاول فيها بلادنا أن تعبر عن شخصيتها المستقلة الرائدة فى المجالات السياسية والاقتصاديه والاجتماعية ، متحررة من القيود التى تشدها الى الماضى ، معتزة به فى نفس الوقت ومستفيدة منه ، ومتخلصة من عقد النقص التى كنا نشعر بها فى موقفنا من الحضارة الغربية ، والتى تتيح لأدبائنا تقديم انتاج يتميز بطابعه الخاص، ويتخلص من التبعية ، ويجد مكانه بين الآداب العالمية •

ونحن بدورنا نسجل أن مستقبل الدراسات الادبية ، يسير هو الآخر فى طريقه المنهجى الذى يفيد من نتائج مختلف العلوم كالنفس والاجتماع والمأثورات الشعبية ، واذا كنا نجاهد فى سبيل تحطيم الحصار الثقافى ، كما حطمنا من قبل ضروب الحصار الأخرى ، فان هذا البحث جدير بأن يترجم الى نقاد الغرب ، ومؤرخى الآداب فيه ، ولعل هذا العرض هو أكرم تحية من شيخ جامعى الى شاب جامعى على طريق واحد •



تطوّر الرّواية الفرنسيّة
من بلزاك إلى الرّواية الحديثة

• موسوعة اونيفرساليس
• ترجمة: عطيفة كيالي

مقدمة :

لقد بذل المؤلفون في ميدان الرواية الجديدة جهودا عظيمة منذ خمسة عشر عاما لكي يرسموا الخطوط العامة لتطور الرواية الفرنسية الجديدة من بلزاك Balzac حتى بوتور Butor ، وقد يكون لدينا ميل الى الشك احيانا فيما يتعلق بتاريخ الرواية كما يعرضه هؤلاء المؤلفون. هذا ، واذا ما اخذنا بعين الاعتبار ماله صلة بالتعميم أو بالضرورة الجدلية، فان روب ــ غرييه Robbe - Grillet قد سجل « ان الرواية الجديدة تستحق على كل حال ان تظل في نظر جمهور عريض تطورا عاما للرواية من حيث النوع . والحق ان تغيرا كبيرا قد طرا على الرواية ، فهناك مرحلة الرواية من بلزاك الى زولا Zola .. ومن زولا الى بروست Proust ومن بروست الى سارتر Sartre .. ومن سارتر الى بوتور Butor .. لقد تغيرت من حيث الموضوع ، والعناصر ، وطرق العرض والتصميم .

(*) ــ عن موسوعة Universalis المجلد (١٤) ص : ٣٢٩ .

واشكال الرواية المتتابعة كانت ترتبط بتغير المجتمعات ، وبالاضطرابات التاريخية ، كما كانت التغيرات تحدث بتأثير الفنون الاخرى ولا سيما السينما ، والتأثيرات المتزايدة للروايات الاجنبية . وفي الوقت نفسه . كان يظهر لدى العديد من الروائيين نوع من القلق . فمنذ رواية « بوفار وبيكوشيه Bouvard et Pécuchet » أو بالاحرى منذ بالود Poludes دخلنا فيما يسمى ب «عصر الشك» اذ كان يبدو من الصعب شيئا فشيئا ان تروى قصة مشوقة تستحق الثقة .

١ ـ من بلزاك الى زولا

آ ـ « الرواية مرآة المجتمع » :

لقد سبق لبلزاك ان منح الرواية في عصره نزعة جديدة ، ففي مقدمته الشهيرة لرواية « الكوميديا الانسانية » عام ١٨٤٢ ، بدا لنا مؤرخا للعادات ، واصفا باريس ، والضواحي ، وطبقة النبلاء والبورجوازية ، والجيش ، ورجال الدين ، والصحافة ، والطباعة . فقد كان يقول : «المجتمع الفرنسي سيكون المؤرخ ، ولن أكون ـ انا ـ سوى أمين سره . فمن بلزاك الى زولا ، ومهما كانت الفوارق التي تحملها الروايات ، ظلت مرآة القرن التاسع عشر : فمعركة واترلو عرضت في رواية « البؤساء » ، وورد ذكرها ايضا في « دير بارم » . وثورة عام ١٨٤٨ عادت الى الحياة في « التربية العاطفية » . وقصة زولا « الهزيمة La Débâcle » وصفت هزيمة عام ١٨٧٠ . والأخوان (غونكور Goncourt) اكدا هما ايضا انهما يؤرخان الحاضر . واميل زولا الذي كان يعتبر الرواية بحثا في الطبيعة والانسانية اراد في روايته «روكون ـ ماكار Rougon - Macquart ان يدرس الامبراطورية الثانية وان يرسم عصرا اجتماعيا . ومن عام ١٨٣٠ حتى عام ١٨٩٠ تغير المجتمع الفرنسي ، وقد انعكس هذا التغير على فن

الرواية . فقد منح بلزاك المرابين دورا هاما لان الدين في زمنه لم يكـن منظما ، ولكن زولا في قصته « التنافس La curée » قد اظهر التفكـير المرتبط بالاعمال الكبرى في المدن . وفي قصة « المال » حملته المضاربـة بالبورصة الى ذكر المضاربات العقارية . ففي قصته « من أجل سـعادة النسـاء » تناول زولا مخططا للاقتصاد لم يستطع بلزاك أن يشهده : الغاء التجارة الصغيرة لحساب المخازن التجارية الكبرى.

وفي هذه الفترة « من بلزاك الى زولا » ، علـى وجه الخصوص ، نشهد في الرواية صعود قوة جديدة هي قوة الشعب . صحيح ان ذلك قد ظهر ، في الماضي . في نتاج (جورج صاند) ، كما شاهدنا مدينةباريس في رواية « البؤساء » بشكل يختلف عنه في روايات بلزاك ، الامر الذي احدث في القرن التاسع عشر طلقا نارا مسندا نحو الحواجز القديمة ، الا ان رواية « الخمارة L'Assommeire » لاميل زولا كانت اول روايةكبرى حول الشعب ، وكانت لها كما كان يقول زولا « رائحة الشعب » وبعد سنوات قلائل كانت روايته « جيرمينال Germinal » روايـة الثورة شعبية ، رواية شعب اصبح بالضرورة مجرد التاريخ .

ب ـ « الأمانة العلمية » :

لقد فتح طريق واسع أمام الرواية منذ ان اعتبرت وصفا موسوعيا شاملا للواقع ، ولم يكن عجيبا ان الروائيين قد اخذوا ذلك بعين الاعتبار، ان كل مقدماتهم قد تنفست ثقة هادئة : فالابداع الروائي يستند الـى « أرضية فلسفية » بصورة وضعية بشكل واسع . صحيح انه كانـت لدى بلزاك رومانسية وصوفية : الا ان الديناميكية الحيوية لدى زولا تتناقص مع تشاؤمية غوستاف فلوبير . ان المخطط الموسوعي يتخذ حتى في رواية (بوفار Pécuchet وبيكوشيه Bouvard) مظهرا ساخرا

وكاريكاتوريا ، مما يجعل من هذه الرواية الدليل الاول على ازمة هذا الفن . ومن الصحيح ايضا ، ان الثورة الشعبية لدى فيكتور هوغر ، كما هو شأنها في رواية « جيرمينال » لزولا ، بعيدة عن ان تكون صراعا بين قوتين تتواجهان : « نضال العمال ضد الراسمالية » ، فهذه الثورة الشعبية لم تكن سوى نوع من تقديم قربان للغفران مبشر بجنةالمستقبل. ولكننا اذا عدنا الى الوراء ، محتفظين في ذهننا بهذه الفروق ، تبين لنا ان الروائي قد سلك مسلك العالم المؤرخ الذي يهيمن على عصره ويواجهه وكأنه ميدان اختصاصه . ليس مهما ان يكون مصورا هزيمة ، او ساردا سيرة حياة ، او ان يتغلغل ليستقي معلومات ، او ان يتوارى خلفسلبية غير انفعالية ، الا ان قراءه ، وهو يعرف ذلك ، يتعلمون وهم يقرؤون.

فقراؤه المهيؤون ، ضمن اطار حياتهم الضيقة ، بسبب انعدام وسائل اتصالهم بالعالم الخارجي ، يتحرقون شوقا لمعرفة حياة الآخرين، ولتكوين خبرة عامة بذلك العصر الذي هو عصرهم ، والذين لايكونون هم انفسهم ضمن اطاره سوى قطاع صغير جدا .

ان البناء القصصي لتلك الروايات ، لعلى صلة بتلك الامانة العلمية: ان العديد من الاحداث قد عرض عرضا منطقيا وبتسلسل تاريخي في الوقت نفسه . ان « العودة الى الوراء » لاتخون ابدا تسلسل الاحداث، انها تعرض اسبابها ، وكل مرحلة تميل بهدوء نحو المرحلة التي تليها ، والحاضر يفسر بالماضي ، ويهيىء للمستقبل ، ذلك ان الزمن يعتبر لدى الروائي عرضا لطريقة الشرح والتوضيح .

والمؤلف موجود ، حتى وهو يختبيء . لكي يشمل بوجهة نظره العلوية كل الاحداث . انه مؤمن بالجبرية الحتمية لانه ينظر الى الحياة وكأنها سلسلة محكمة من الاحداث والمواقف . ان الروائي ينتحل رسالة العالم : أي معرفة الواقع ، ثم التعريف به عن طريق عرضه .

ج ـ مزايا الروائية :

ان الرواية لاتقرا كالموسوعة ، واذا ماعرضت دروسا من الحياة كان ذلك من خلال مغامرات آسرة . واذا كان روائي العصر الماضي شديد الاهتمام بأن يظهر بمظهر العالم ، فانه لم يكن ينسى بأن عليه أولا أن يستأثر باهتمام القارىء . حتى زولا الذي كان يزعم في كتاباته النظرية انه يرفض الحبكة الروائية لكي يعرض « شرائح من المجتمع » او « وثائق بشرية » ، حتى زولا هذا كان يحتفظ عمليا بالاعتماد على تطوير الاحداث وتصعيدها بشكل يرهق القارىء . فمن بلزاك الى زولا كانت الرواية تقوم على بناء درامي ، وتعرض صراعا مبنيا على معطيات مغامرة او مؤامرة ، وعلى تصادم الطباع . وفي الواقع ، كان العصر مليئا بهذه الصراعات التي كانت موضوعات رائعة للرواية : الصراع بين البورجوازية والارستقراطية والصراع بين الفقر والغنى ، والصراع بين التجارة الصغيرة والبنوك الكبيرة ، والصراع بين العمل ورأس المال . وبصورة خاصة ، الصراع بين البطل والعالم : فمن جوليان سوريل Julien Sorel حتى لوسيان دو روبامبرى Lucien de Rubempré ، ومن راستينياك حتى فريدريك مورو ، ومن دومينيك حتى المنبتين (*) ، ظل البطل يحلم بتحقيق احلامه أو على الاقل يحاول الا يفشل في تحقيقها . وباعتبار ان الرواية تحكي قصة هذا الصراع بين احلام الشباب والعالم الواقعي القاسي ، فهي تستطيع ان تتجاوب مع متطلبات الرواية في زمن كان كل انسان فيه يرغب في تحقيق امنيات ثم يخفق في تحقيقها .

فمن بلزاك الى فلوبير Flaubert ، تأتي الاصداء الحزينة لتنضم بايقاع متناغم الى انغام الرواية الدرامية . ان الرواية درامية لانها المجال

(*) ـ Déracinés

الذي تنتشر فيه مشاعر معادية،مما يجعلها تأخذ طابعا تراجيديا بالمقياس الذي تكون فيه الحياة أفقر من ان تسمح بتحقيق هدف يفيض عن الحاجة ان الرواية تقلد الحياة ، ولكن الحياة تقلد الرواية كما يقول «حول فاليس Jules Walles » الذي تحدث عن هذه القدرة في الرواية (البلزاكية). فالروائي ، وهو يرسم شخصياته ، يعرض نماذج من سلوك جيل بكامله. هل هو مراقب . أو خبير ذو بصيرة ؟

ان هذه مسألة مغلوطة . ان الروائي يستوحي من عالمه ، من عصره ، ثم يجسم مايستوحيه ، ويبالغ فيه ، ويمنحه طابعا دراميا .

فمن بلزاك الى زولا ، يبدع الروائي ، وينجح في احياء الاساطير الجديدة لعالم لايزال يتطور .

« يتبع »

* * *

مصر
القصة
العدد رقم 11
15 نوفمبر 1964

تطور القصة الاسبانية

بقلم : خيرى حماد

قليلون منا هم الذين يعرفون ان القصة بلغت شأوا بعيدا فى الأدب الاسبانى ، وأن هذا الشأو الذى بلغته لم يقتصر على الارض الاسبانية وحدها ، بل تعداها الى العالم الكبير الذى يتحدث بالاسبانية ، والذى تمثله هذه الجمهوريات الكثيرة العدد فيما يسمى بامريكا اللاتينية ، أى فى الامريكيتين الوسطى والجنوبية • ولعل السبب فى هذا الجهل من جانبنا ، هو ان عدد من يعرف الاسبانية منا قليل للغاية ، واننا نعتمد فى معرفتنا بما لاسبانيا من ادب وثقافة ، على الترجمات الكثيرة التى نجدها فى اللغات التى نعرفها كالانجليزية او الفرنسية • لكن الحقيقة التى يجب ان نعرفها ، وان تكون واضحة لكل من يشغف بالاداب العالمية ، هى ان القصة الاسبانية بلغت منزلة رفيعة ، وان هذه القصة الحديثة ، يمثلها عدد من خيرة القصصين الذين زودوا القصة العالمية بروائع تعتبر من خير ما ظهر فى الآداب الغربية فى القرون الاخيرة •

ومن أبرز هؤلاء القصصين الاسبانى رامون ديل فاليه ـ انيكلان المتوفى فى عام ١٩٣٦ ، وقد اشتهر بقصة « شقيقتى انطونيا » ، والارجنتينى لويس بورجيس الذى توفى منذ عامين وصاحب القصة المشهورة « المعجزة الخفية » ، والجواتيمالى كارلوس ويلد اوسبقيا ، صاحب قصة « شرف البيت » ، والاورجوانى هوارشيو كويروجا صاحب قصة « الوطن » ، والكوبى لينو نوفاس ، كالفو ، صاحب مجموعة « القمر » القصصية ، والمكسيكى الشاب ارنورو سوتو الاباريى صاحب القصة المشهورة « رقم ١٣ » وغيرهم كثر ، من اروع القصصيين على الصعيد العالمى •

وهناك حقيقة واقعة ، يعترف بها مؤرخو اسبانيا ونقادها • وهى ان الادب الاسبانى يستمد جذوره من الحضارة العربية ، يوم كانت مزدهرة فى غرناطة وقرطبة وطليطلة • فلقد نقل العرب الى الحضارة العالمية عن طريق الاندلس فى العصور الوسطى • يوم كانت شمس الحضارة العربية تسطع على العالم المعروف باسره ، بينما تغط اوروبا فى سبات الجهل والظلمات ، حضارتهم العربية الاصيلة ، بالاضافة الى الحضارات العالمية القديمة ، التى كان لهم شرف حفظها وتهذيبها وصقلها ونقلها من الاغريق والفرس والهند والصين ، لتكون من الحضارة العربية ، أسس الحضارة العالمية الراهنة وقواعدها • ولم يقتصر مانقله العرب على الفلسفة والعلم ،

وانما نقلوا ايضا ، اروع القصص الفنى من امثال قصص كليلة ودمنة ، والسندباد ، والف ليلة وليلة ، مما كان له ابلغ الاثر فى النهضة القصصية الحديثة فى العالم ، اذ تجلى واضحا فى مجموعات قصصية كثيرة ظهرت فى مختلف اللغات الاوروبية وبينها الاسبانية بالطبع ٠

ولقد كان الفونس المسمى بالملك الحكيم ، فى قشتـاله ، هو اول من عمل على اقتباس حضارة العرب وثقافتهم ، فقد حشد فى بلاطه ، العلمـاء والمفكرين ، ينقلون الى اللغة القشتالية ، الكنوز العلمية والادبية من العربية ٠ وكان هذا الملك هو الذى امر بترجمة قصص كليلة ودمنة « فى عام ١٢٦١ » ميلادية ٠ ولم يمض عامان حتى كان شقيقه دون فريدريك يأمر بترجمة قصص السندباد ايضا ، ليتبعها بمجموعات قصصية كثيرة اخرى ٠

وفى مطلع القرن الرابع عشر ، ظهر اول قصصى اسـبانى ، ابتكر القصة الاسبانية الجديدة وخرج بها الى حيز الوجود ، وهو الدون خوان مانيـويل ٠ فقد عكف هذا الفنان على القصص القديمة التى قرأها أو سمع بها ، وراح يعيد كتابتهـا بطريقته المبتكرة ، التى مثلت المرحلة الريادية فى تاريخ القصة الاسـبانية ، اذ ان مجموعته « الكونت لوكانور » كانت المثل الذى احتذاه الكثيرون من القصـصين الاسبان طيلة القرون التالية ٠ وبالرغم من ان مادة قصصه قديمة ، الا انه احالها الى خلق جديد ،فلم تعد نتاج تلك العقول المجهولة التى لايعرف صاحبها أوخالقها ، وانما باتت الصور الفنية التى يرسمها فنان يجد فى تراث الماضى مادته التى يستمد منهـا قصصه التى تجمع بين العبر والدروس والحكم ، والتى يستشف القـارىء وراءها ٠ تعمقا فى فهم الطبيعة الانسانية ٠ وقد ذاع أمر هذا الكتاب ، وسرعان ما انتقل الى اللغات الاوروبية الاخرى ، ويقال ان شكسبير استمد مسرحيته الساخرة « ترويض الناشر » من احدى قصص مانيوئل ، وعنوانهـا « الرجل الذى تزوج امرأة سيئة الخلق » ٠

وبانتهاء عصر مانويل ، بزغ فجر عهد النهضة ، لا فى اسبانيا وحدها بل وفى القارة الاوروبية كلها ٠ وكانت القصة القصيرة ، قد تطورت على الصعيد العالمى ، من سرد الاقاصيص القديمة ، الى التعبير عن رؤى الكاتب وخيـالاته ٠ فنحن نرى الآن موضوعا تتضمنه القصة ، يتناوله الكاتب باسلوبه الفريد ، وقدرته على تجديد الرؤى السابقة ، واضفاء ثوب قشيب عليها من الاحساس بالجمال ٠

ولان مثل بوكاشيو فى مجموعة قصصه الخالدة « ديكاميرون » هذه النهضـة فى ايطاليا ، ومثلها شـوسر فى مجموعته « قصص كانتربرى » فى انجلترا ، فان ميجويل دى سيرفانتيس ، صاحب القصة المشهورة « دون كيشوت » ، هو الذى مثل عصر النهضة فى اسبانيا ، بقصته هذه وبمجموعة من القصص الصـغيرة التى تعتبر المولد الحقيقى للقصة الاسبانية القصيرة ، ضمنها كتابة « روايات نموذجية » ٠ وقد ادرج سيرفانتيس فى هـذه المجموعة التى نشرت لأول مرة فى عـام ١٦١٣ ، اثنتى عشرة قصة متفرقة ، لاعلاقة للواحدة منها بالاخرى ، وتتناول مواضع شتى ، تعرض

بصورة جلية عبقرية كاتبها القصصية التى جعلته فى مصاف ادباء العالم المشهورين. ولا يعنى هذا على الاطلاق ، ان سيرفانتيس لم يفد من سابقيه ومعاصريه ، بل افاد منهم الكثير مقتبسا عنهم بعض صورهم ، وأسـلوبهم المتميز بالمرونة والأناقة ، ولا ريب فى ان عبقريته هذه هى التى دعته الى ان يزهو بنفسه فى مقدمة مجموعته ، اذ يقول ... « انا اول من يضع القصص فى لغة قشـتاله ، اذ ان معظم القصص التى تطبع فى الاسبانية مترجمة عن اللغات الاجنبية ، بينما هـذه القصص هى من وضعى ، لم أسرقها من أحد ، ولم أقلد فيها أحدا فعبقريتى ، هى التى ابتكرتها ، وقلمى هو الذى طلع بها الى الحياة » .

وسرعان ما انتشرت هذه القصص وذاع أمرها . ولم تمض سنة ، على صدورها حتى كانت تترجم الى الفرنسية فالانجليزية والالمانية . وكان بعضها يتناول قصص اللصـوص ، والبعض الآخر من طراز قصص النقد الاجتماعى ، بينمـا يتناول البعض الثالث الدراسات النفسية ، او المغامرات الخارقة للعـادة ، او هذه النواحى مجتمعة الى بعضها .. وهى تجد المثل السامية التى يعمل الفن الاسبانى على الوصول اليها ، والتى يحقق بعضها فى معظم الحالات ، وهى شمولية الحياة بما فيها من تناقضات ، واضطراب وبشاعة وجمال ، ومزج بين الواقعية والمثـالية . وقد احس كبار الكتاب الاسبانيين فى مختلف عهودهم وعصورهم ، ان فى ابناء مجتمعهم، المادة الدائمة التى يستطيعون ان يصوغوا فنهم منهـا ، وقد برز من هؤلاء الكتاب فى القرنين السادس عشر والسابع عشر عدد من المشهورين من امثـال تيرزو دى مولينا وسالاس بارابا ديلو ، وماريا دى زاياس .

وظهر الاتجاه الرومانطيقى فى القصة مع حلول القرن التاسع عشر ، وتمثل هذا الاتجاه فى صور قصصية ، تتناول الاجواء وطرائق السـلوك ، واوسـاط مجتمعات . أما الصورة الثانية لهذا الاتجاه ، فقد تمثلت فى القصص التـاريخية المحلية شعرا ونثرا . وبالرغم من أن هذا الطراز من القصص كان عاما فى العالم فى النصف الاول من القرن التاسع عشر ، الا انه عاش فى الادب الاسبانى سواء ما كان منه فى اسبانيا نفسها أو فى أمريكا اللاتينية مدة أطول . فالصبغة المحلية ، هى شكل آخر من اشكال التفردية ، التى تعتبر سمة مميزة من سمات الشعب الاسبانى، فلكل مدينة أو بلدة فى اسبانيا ، أساطيرها الخاصة بهـا بل ولكل حى من الاحياء ، أو شارع من الشوارع قصصه ورواياته ، وهى المادة التى يستقى منها الـكتاب مصادرهم ، ويصوغون منها فنا قصصيا رفيعا .

ويمثل ريكاردو بالما ، كاتب بيرو الاشهر فى القرن التاسـع عشر ، هذه المدرسة القصصية خير تمثيل . فهو فى سلسلة قصصه التى اسماها « تراث بيرد » والتى نشرت فى مسـتهل القرن العشرين ، يخلق عالما جـديدا من ماضى بلاده وتاريخها . وهو فى القصص التى يرويها يجعل من ليما ، عاصـمة بيرد ، أو غيرها من المدن المحور الذى تدور حوله هذه القصص ، التى يسردها وكأنها وقعت بالامس ، وتكتسب بذلك قصص الماضى البعيد حيوية وجدة ونشاطا .

وادى حلول عصر الواقعية فى الادب الاسبانى فى نهاية القرن التاســـع عشر ، الى اندفاعات حيوية ضخمة فى الصور الفنية . وينقسم هــــذا العصر الى فترتين ، اولاهما فترة الجيل الأول التى بلغت ذروتهـــا حوالى عام ١٨٧٠ . وبالرغم من ان الرواية الطويلة كانت الصورة الغالبة على هذه الفترة ، الا ان بعض الادباء ، اكبوا على القصة القصيرة يمارسون كتابتها وفى مقدمتهم بيدرو انطونيـــو دى الاركون ، الذى اشتهر بقصة التى ذاع صـــــيتها وهى « القبعة ذات الزوايا الثلاث » . وقد طلع بيدرو على العالم بمجموعات ضخمة من الاساطير والقصص التاريخية ، والحكايات التى تصور الغموض والسحر والفزع ، مدللا بذلك على تأثره البـــــالغ بالقصص الانجليزى المشهور اليكزاندر بو .

لكن القصة القصيرة لم تحقق امجادها وروائعها فى الادب الاســــــبانى الا فى الفترة الثانية ، التى شهدت مولد الجيل الجديد من الكتاب فى مســـــتهل القرن العشرين . وقد ادى زيادة مجالات النشر للقصة القصيرة فى الصحف والمجلات ، الى وجود الحافز الكبير على التوسع فى انتاجها ، فظهرت جمهرة من كبار القصصيين فى مقدمتهم اميليا باردو رازان وبالاشيو فالديس وليوبولدو الاس وبلاسكو ايبانيز . وغيرهم كثر . وكان هؤلاء الكتاب هم انصار الطبيعة فى الادب الاسبانى وان كان من الواجب القول ، بأن هذا الاتجاه الوجودى الذى برز بصورة خاصــــــة فى الادب الفرنسى ، لم يجد جذورا عميقة له فى الادب الاسبانى .

فالجمود ، والعزلة ، والملاحظة العلمية ، والترفع ، وغير ذلك من مظاهر الطبيعة فى الادب ، لاتتفق مع المزاج الاسبانى . فالانسان الاسبانى لايفتقر الى البصــــيرة النافذة والاستشفاف البعيد فى صور الطبيعة ومرئياتها ، ولكنه دئما ، يمزج هـــذه الصور الجامدة ، بشىء من عواطفه الدافقة المتحركة . و لايرى الكتاب الاســـبان فى الانسان حقيقة مطلقة ، او دمية لاحول لها ولا طول ، تتلاعب بهــــا قوى الاقدار التى لاسيطرة لها عليها ، وانما يرون فيه فردا ، فيه جميع مظاهر الضـــعف والقوة ، وله هزائمه وانتصاراته . وحرية الارادة عند الاسبانى ، تأكيد جديد لفرديته ، وهى جزء لا يتجزأ من العقيدة التى تأصلت فى نفس كل أسبانى رغم الظروف الحياتية السيئة التى عاشها فى ظل الديكتاتوريات المتعاقبة .

وظهرت تباشـــــير الثورة فى الحقبتين الاولين من القرن العشرين على الواقعية والطبيعية فى الادب ، فى كل مكان فى العالم . وانتقلت هذه الثورة الى القصـــــة الاسبانية ، فظهر امثـــــال اونامونو وباروجا وفاليه ــ انيكلان . وفى قصص هؤلاء الكثير مما يتفق مع اذواق عصرنا الحديث الذى نعيشه الآن . ولم يعد الاســــلوب الادبى ، مجرد وسيلة يعرض فيها الكاتب طبيعته ، بالنســـبة الى المكان الذى يعيش فيه ، والزمن الذى يحياه ، وانما بات ايضا الابتكار الذى يستهوى ذوق القـــارىء ويدعوه الى التجاوب معه . وقد تميزت قصص هذه الفترة ، بالطابع الذاتى الغنائى ، الذى يؤكد بصورة عاطفية ، شـــخصية الكاتب وقواعده الفنية . ولعل هــــذا الطابع

نفسه ، هو الذى يخلق التفاوت الكبير بين كاتب وآخر · ولم يعد موضوع القصة وحبكتها هما اللذان يستهويان القارىء فحسب ، وانما يستهويه ايضا اسلوب الكاتب ، وطريقته ، وتجاوبه مع احاسيسه وعواطفه ، ذلك التجاوب الذى يدفعه الى اختيار الموضوع الذى يفضل غيره من المواضيع فى الانسجام مع مزاجه · واتجاهه واحاسيسه ·

فى امريكا اللاتينية

ولم تعد القصة الاسبانية ، ممثلة الآن فيما يكتبه الكتاب الاسبان وحدهم ، وانما انتقل الشطر الاكبر من تمثيلها الى الانتاج القصصى فى جمهوريات امريكا اللاتينية · ولا ريب فى ان الروائع التى صدرت عن الكتاب الامريكيين الاسبان فى هذه الفترة تعتبر من غوالى الدرر فى الادب الاسبانى فى مختلف عهوده وعصوره ، وفى هذا يقول جوزيه مارتى ، الكاتب الكوبى المشهور ··· « لقد أعطتنا اسبانيا لغة عظيمة رائعة · ولكن ليس فى وسعها ان تشكو أو ان تتذمر ، من اننا لم نكن جديرين بها ·

وكان الاسبانيون الذين ارتحلوا الى العالم الجديد ، ابان العهد الاستعمارى ، وذريتهم · قد خلقوا فى مهاجرهم أدبا جديدا يتميز بالابتكار والاصالة ، بالرغم من الحقيقة الواقعة ، وهى انهم ساروا فى ادبهم هذا ، على خطى الادب الاسبانى نفسه ، متأثرين بصوره واتجاهاته ، نظرا لما يقوم بينهم وبين اسبانيا من ترابط واتصال ، يشمل الافاق السياسية ، والحياتية كلها ، وما كادت هذه البلاد تنعم باستقلالها ، لتغدو جمهوريات قائمة بنفسها ، حتى اخذ ادبها يعكس تأثيرات اخرى تختلف كل الاختلاف عن تلك التى كانت تؤثر عليها فى الماضى ، والنابعة عن العلاقات بين اسبانيا ومستعمراتها عبر المحيط الأطلسى · لكن ظروف النضال السياسى والصراع فى سبيل التحرر · خلقت اتجاها خاصا فى الادب الامريكى الاسبانى تمثل فى الاقبال على الشعر والادب السياسى ، لانهما خير ما يصور احاسيس الصراع والنضال، واقتصر الانتاج فى مجال الرواية والمسرحية والقصة القصيرة على محاولات منعزلة ومتفرقة ، لم يكن لها شأنها الكبير ، فى بلورة القصة الاجتماعية الطابع التى تعكس احاسيس المجتمع ، وتصور اوضاعه ، ناقدة ، او ساخرة ، وداعية الى الاصلاح أو الثورة الاجتماعية ·

وسرعان ما ظهرت مجموعة من الكتاب الموهوبين والممتازين فى وقت واحد تقريبا ، فى مختلف الدول الامريكية اللاتينية فى مستهل القرن العشرين ، خلقت ثورة جديدة وقوية فى ادب المهجر ، ووضعت اسس القصة والرواية العصريتين · وقد تميزت كتاباتهم · تماما ككتابات اقرانهم فى اسبانيا فى الفترة ذاتها ، بالميزة الذاتية الشعرية ·· ، وكانوا يشتركون رغم ما بينهم من فروق وتباين ، فى اتجاه واحد ، وهو البحث عن انفسهم ، ومحاولة تفهمها · وكان الشغل الشاغل لمعظمهم

تحديد معنى امريكا التى ينتمون اليها ، وعهدوا الى خلفائهم بمتابعة هذه الرسالة التى اخذوها على عاتقهم • وكانت الروائع التى صدرت عنهم فى عالم الشعر وميدان المقال السياسى ، اكثر اصالة وابتكارا ، واقرب الى الخلود من ادبهم القصصى • ولـكن لم تحل نهاية الحرب العالمية الأولى ، حتى طلع جيل جديد فى كتاب الرواية والقصة القصيرة ، زامن الجيل الذى شهدته الولايات المتحدة الامريكية فى الشمال • والذى خلق أمثال فولكنر وهمينجواى ، وجعل من هذا الفن الأدبى ، بما فيه من احساس بالجمالية ، وشعور بواقع الحياة ، الطابع الغالب على الادب الاسبانى الامريكى • كما خلق فيه روائع تعتبر فى المرتبة الاولى بين القصة القصيرة المعاصرة • ولعل من الغريب ان يلاحظ المرء ، ان عصر ازدهار القصة والرواية فى الولايات المتحدة وامريكا اللاتينية والبرازيل ، قد زامن عهد انحطاطها الى حد كبير فى اوروبا الغربية •

ويبدو ان كتاب امريكا الاسبانية • قد اخذوا بنصيحة سارمينتو ، الاديب الشيلى الكبير ، قبل نحو من قرن من الزمن ، عندما خاطب اسلافهم ، محددا لهم الاسلوب الفنى الذى يجب عليهم ان يتبعوه قائلا ••• « القوا بنظرتكم الفاحصة المدققة على بلدكم وشعبكم • وادرسوا عاداتكم وطبائعكم ونظمكم ، تمعنوا فى المشاكل القائمة عندكم ، واكتبوا عن كل ذلك ، بعاطفة صادقة محبة ، صادرة من اعماق قلوبهم ، وعاكسة ما تحسون به ، وما يحدث لكم • وسيكون ما تكتبونه ، رائعا فى محتواه ، حتى ولو اخطأتم فى اسلوبكم ، لأنه زاخر بالعاطفة ، التى تغطى على كل عيب ،ولوكان الافتقارالى الدقة •••• وسيكون ما تنتجونه ، ادبكم ، سواء أكان حسنا ام سيئا •

وقد اتصل هؤلاء الكتاب المعاصرون بالعالم وعرفوه • وطاف بعضهم ارجاءه ، دارسا وباحثا ، ثم عادوا الى بلادهم يحملون نتاج تجاربهم ، وثمرة معارفهم ،وخلاصة اقتباساتهم من اداب الآخرين ، ليتطبعوا بذلك كله ، فى نظرتهم الى عالمهم ، الذى لايرونه من خارجه ، كما يراه الاديب الواقعى ، وانما يقرأونه فى قلوبهم ، ويجدونه فى قرارة نفوسهم • وهم يصطرعون مع حقائق الحياة على عجرها وبجرها ، وحلوها ومرها ، باحثين عن اصالتهم • رابطين أنفسهم بمجتمعاتهم ، وبالارض التى يعيشون عليها ، والشعب الذى ينتمون اليه • وبكل مايواجهه هذا الشعب من أفراح وأتراح، وآلام وأمنيات •

ويشترك معظم الكتاب المعاصرين ، رغم مابينهم من فروق وتباينات ، فى خيط مشترك واحد ، يبدو واضحا فى جميع قصصهم ، وهو المثل الاعلى عند الاسبان للجمال ، نابعا من جماليتهم ، ومن انسانيتهم ، ومن نظراتهم الصافية الى الحياة ، ولعل هذه الظاهرة هى الصورة البارزة الغالبة على الأدب الاسبانى الحديث سواء فى بلاده الاصلية أو فى مهجره • مع البساطة فى المرثيات والحديث عنها حديثا بالغا عن النفس البشرية المرسلة على سجيتها •

ولعل القصة القصيرة التى نقلتها قبل بضعة أشهر الى العربية ، ونشرتها فى هذه المجلة ، للكاتب الجواتيمالى ، كارلوس أوســــــبينا ، تقيم الدليل على صحة ما اقول • ففى هذه القصة ••• وعنوانها « صرت ملاكا » ، يتحدث الكاتب عن رجل متشرد افاق ، احنت السنون والهموم ظهره • وعرضته متاعب الحياة لآلام العين فكادت تعميها ، وتقوده قدماه بعد سنوات طويلة من الفراق والشقاء • والعذاب ، دون ان يدرى الى البيت الذى تديره زوجته ، والذى تعيش فيه مع أولادها منه ومن غيره ، فى خدمة سيده الاقطاعى • وكان زوجها قد هجرها قبل سنوات طويلة •

ويلتقى الرجل بزوجته بعد هذا الفراق الطويل ، فتعرفه لتوها ، وتسأله ••• « متى خرجت من السجن ياخوان ••• » ••• وتبدو فى الحوار الرائع الذى يدور بين الزوجين ، والذى يتناول الحياة فى جواتيمالا ، بكل ما فيها من بساطة وفاقة ، صورة مشرقة من الفن الاسبانى الرفيع ، الذى يصور الواقع تصويرا رائعــــا ، بكثير من العاطفة المشــبوبة ، التى تتجســـد فى تلك النوبة من الاجهاش بالبكاء ، بعـد أن استعادت الذكريات ، ما كان بين الزوجين من حب ضائع •

واقام الرجل الكفيف البصر فى المزرعة التى تعمل فيها زوجته ، واصبح موظفا فيها تحت اشرافها وادارتها • ولما كان من الطراز الذى يقوم بكل عمل ، ويتدخل فى كل شىء • ويتقى كل مهنة ، فانه سرعان ما اصلح كل باب ، ووضــع كل قفل فى موضعه ، وسمر لكل جواد حدوته ، ورمم كل شىء خرب ، واعتنى بكل زهرة مهملة •

وهكذا تحول هذا الرجل الذى عرف السرقة منذ صباه ، ومارس القتل والنهب وقطع الطرق فى شبابه ، الى انسان وادع ، يحيا حياة هادئة ، ســــاخرا من الماضى الذى عاشه ، والذى نسيه الآن ، بعد أن طوت له زوجته صفحة الماضى ، وغفرت له ، وحفزته على العمل من اجل ابنته وولدها •

وانتصر الخير على الشر ، وتحول اللص القاتل الى رجل شريف ، لم يعد يسلب احدا ماله ، وانما يعمل ويكسب رزقه بعرق جبينه ، وان اتفق وزوجه على ان يقتنص من السيد الاقطاعى الذى يبتز منهما عرقهما وجهدهما ، حقهمــا الذى لايعترف به ، عن طريق السرقة •

واصبح خوان بفضل جهده وسهره ، مدير المزرعة ، التى تحسن فيها العمــل وانما بعد ان ساد النظام فيها • وقد مكنته خبرته الســــابقة كلص وقاطع طريق ورئيس عصابة من ادارة العمل بحزم وسياسة مرءوسيه ، ومنعهم من السرقة والغش والخديعة ، وتحول خوفهم منه الى ولاء وحب وعباده ، لقوته ورجولته •

وننتقل بعد هذا الى صورة رائعة ، صورة الفتاة العاملة ، التى يتفجر جمالهــا الريان وهى ابنته ، فيطمع فيه السيد الاقطاعى ، بوصفه ، السيد المتحكم فيها وفى أسرتها ، وتقض هذه الحقيقة على خوان مضجعه لا سيما وقد لا حظ ان زوجته تعمل وسيطا بين السيد وفتاتها ، طمعا فى ماله •

وينفجر غضب اللص التائب ٠ انه لايستطيع قبول هذه الضعة ، فيثـــور ، وينهال على زوجته يضربها ، ويدمي جسدها بلكماته وبركلاته ، ثم يخلفها وقد تورمت اجزاء جسدها ٠

وتتوالى الايام ، وهو يضربها فى كل يوم ، بينمـــا تهـــدده هى بان السيد سيردهم جميعا من المزرعة ، اذا لم يذعن لرغباته المشبوبة ٠ ولكن خوان صامد فى موقفه لايتراجع ولا يلين اذ يرد عليها بقوله ٠٠٠ اذا كان الشرف يقوم على اشـلاء مثل هذا العار فسأعود الى الطريق اقطعها ، والى الناس اسلبهم ما يملـــكون ٠٠٠ ويمضى هذا الرجل ، اللص ، القاتل ، قائلا ٠٠٠ هذا هو الخطأ فى تعليم الناس معنى الشرف ، لقد سرقت ، هذه حقيقة ٠ وكنت وغدا ، وكاذبا ، ومنافقـا ، وانا لاانكر ذلك ، فكل اثم ارتكبته فى الماضى يحز فى نفسى الألم ٠ ولكننى لن أبيع فلذة كبدى٠ قولى عنى ما شئت ، فانا رجل شرير ، وسيىء ، ولكننى سأحافظ على شرفى ٠ وقد تقولين انى بليد ، ولكننى سأظل على هذه البلاده ٠ وقد أنتهى نهاية اسوأ من البداية التى كنت فيها ، وعليك ان تدركى اننى سأذبحك واذبح ابنتى وأذبح السيد ، قبل ان يلوث شرفى ٠٠٠ اننى لم امت بعد ٠٠٠٠

وتعود زوجته الى ضميرها الغائب ٠٠٠٠ فتجهش بالبكاء ، وهى تقول ٠٠٠٠ لقد مات خوان الذى اعرفه ، بعد ان تحـــولت الى قديس او ملاك ٠٠٠ بورك فيك ياخوان ٠

قصة فى منتهى البساطة ٠ ومعانيها فى منتهى الشيوع ، ولكنها تصاغ بأسلوب رائع ، متخذة من الشرق هدفا وغاية تسعى اليه ٠٠٠٠

هذا هو طراز الادب الاسبانى الحديث ٠٠٠٠ يصور الطبيعة ، ويصور تصارع العواطف البشرية ، ويسعى للوصول الى غاية ٠٠٠

انه ادب سيتميز بالعواطف المشبوبة ، والفهم العميق للنفس الانســـانية ، ورشاقة الاسلوب ٠٠٠ وهو يصل الى غاياته ، عن طريق الربط بين ما يشغل الانسان ومجالات اهتمامه ، وحبه للحياة ٠٠٠٠

ولعل خير تعريف له هو ما قاله الناقد المعروف فرى لويز دى ليون ٠٠٠٠٠٠ انه يمثل الجمال الحق ، الذى يقوم على ان يتصرف كل انسان وكل شيء ، وفق طبيعته وهواه ٠

الفكر
العدد رقم 3
1 ديسمبر 1977

تطور القصة الجزائرية القصيرة

بقلم : عبد الله الركيبي
(الجزائر)

فى هذا الحديث لا أعرض لظروف نشأة القصة القصيرة فى الجزائر لانه قد سبق لى فى مناسبات كثيرة أن عرضت بالتفصيل للمؤثرات والعوائق التى أخرت ظهور هذا اللون من الادب عندنا الى فترة متأخرة بالقياس الى القصة فى العالم العربى ، كما أنه من تكرار القول أيضا الحديث عن العوامل الكثيرة التى أسهمت فى ضعف الثقافة العربية وتأخرها فى الجزائر الى بداية هذا القرن فهذا ايضا عرضت له بكثير جدا من التفصيل فى كتابى : القصة القصيرة الجزائرية ، وتطور النثر الجزائرى الحديث ، اذن فمن نافلة القول أن نعيد ونكرر فى أمور أصبحت من الاشياء المعروفة ٠

ومع هذا فاننى مضطر الى تلخيص بعض مايتصل بالموضوع حتى نربط بين تطور القصة وبين الظروف ، لان وضع الادب فى الجزائر بوجه عام يختلف عن وضعه فى بقية الاقطار العربية نظرا الى أن الجزائر قد ابتليت بالاستعمار قبل غيرها من الاقطار العربية ، وأن اللغة العربية فيها قد تعرضت لاضطهاد لا نظير له بالنظر الى بقية البلدان العربية الاخرى ٠

هذا الوضع الشاذ الذى عرفته الجزائر سياسة وثقافة قد كان له أثره فى تأخر ظهور الاشكال النثرية الجديدة مثل القصة والرواية والمسرحية ٠ بينما نجد أن الشعر وجد عناية نسبيا وأهتماما سواء من قائليه أو متلقيه على حد سواء ٠

فاذا كنا قد وجدنا نماذج من الشعر فى العقود الاولى من قرننا الحالى ٠ فان الفنون الاخرى لم تحظ بذلك سوى فى العقد الثالث وما بعده حتى الآن٠

ويمكن التمييز بين مراحل مرت بهـا القصة القصيرة ..

فالمرحلة الاولى هـى مرحلة النشأة ، حتى نهاية الحرب العالمية الثانيـة ، وهـى الفترة التى كـان الشعب يتلمس طريقه فيها الى النهوض فـى شتـى المجالات بما فيها الادب . ومن ثم فان القصة أو الاشكـال القصصيـة التى ظهرت فيها كانت أشكالا بدائية فى أسلوبها وشكلها وطرائق التعبير فيهـا ومعالجتها للمضامن التى ارتبطت بالفكر الاصلاحى اساسا . ونلحظ عنـاية بالمقال القصصى بالدرجة الاولى ، وشيئا ما بما يمكن أن نطلق عليه الصورة القصصية .

ويرجع هذا الى الفهم الساذج للقصة ولدورها ومفهومها لدى المنشئين من كتابها ، والى تأثرهم بالتراث فى هذا الموضوع، فطابع التأثر بالمقاومة يبدو واضحا فى لغتهم وأساليبهم ، فليس هناك عناية بالحوار من حيث انه عنصر يعكس رأى الشخصية وفكرها ويساعد على رسم هذه الشخصية ورؤيتهـا وفهمها للحياة ؛ وان الحوار يأتى للتعبير عن أفكار الكاتب وغرضه من كتابة هذه القصص.ثم ان الشخصية نفسها لا ملامح لها ولا خصوصية تمييزها عن غيرها نظرا الى الاحكام العامة التى يطليها عليها الكاتب والى طابـع الجمـود والافكار المسبقة عنها فليس لها أبعاد تعطيها سمات معينة تكتشفها من خلال الموقف أو التصرف أو الفكرة او البيئة التى تعيش فيها فضلا عـن التربيـة والمؤثرات الاخرى التى تسهم فى تكوينها وتفردها وامتيازها الى جانب الفكرة التى تفصل بين الخير والشر لدى هـذه الشخصيـة ، فاذا كانت تنتمى الى البيئة الاصلاحية فهى شخصية خيرة أما اذا كانت تنتمى الى البيئات الاخرى خاصة مثل بيئة رجال الطرق،فهى شخصية شريرة شيطانية،فهذان المحوران هما الاساس فى هذه القصص واشباه القصص التى ظهرت فى هذه الفترة.

وبالطبع فان الكتاب قد ارتبطوا بالحركة الاصلاحية كانـوا يعبرون عـن أفكارها ودعوتها وفهمها للادب والحياة بوجه عام ، لذلك فان القصة انحصرت فى هذا المجال ، فى الصراع بين المصلحين وخصـومهم من الجـامدين سواء كانوا من رجال الدين أو من رجال السياسة .

وهذا الوضع كان له أثره فى أن التجارب دارت فى هذه الدائرة وان احداث القصص ارتبطت بهذا المفهوم ، بالاضافة الى انها احداث معزولة عن الشخصيات فليس هناك ارتباط بين الشخصية وبين الحادثة ومن ثم انعـدم التطور فيهـا بصورة واضحة .

وهذا الفهم للقصة أدى الى عدم التركيز في الاسلوب من جهة والى الاطناب من جهة أخرى ، فالكاتب لا يختار لغته او اسلوبه كما انه لا يختار الحادثة او الشخصية ، وانما يكتب كما شاء وكما اتفق لـه ، طالما ساعدته المفردات والكلمات وطول القصة أو قصرها لا يخضع الى مقياس فنى أو احساس معين يعبر عنه فى لحظة خاصة يختارها من بين اللحظات الكثيرة ويصطفيها من بين الحوادث المختلفة الكثيرة التىتجسد موقفا معينا يتخذه الشخص تجاه الحياة، وان الكاتب يشاهد واقعة أو يستوحيها من بيئته فيدير حولها حوارا وسردا يشبه الخيال القصصى أو حول حكاية تدور حول شخصية معينة أو فكرة سيطرت على الكاتب او منظرا من المناظر أثر فى القصاص فينشىء قصة قصيرة بالمفهوم العام لهذا المصطلح أى يراعى ناحية الكم والحجم ولكنه لا يراعى المقاييس والخصائص الفنية الاخرى ٠

وكما ذكرت فان المضامين فى هذه المرحلة تشابهت وتركزت حول الاصلاح الاجتماعى والدينى والاخلاقى ٠

وان الذين كتبوا فى هذين الشكلين البسيطين كثيرون بحيث يمكن القول بأن اسماء كثيرة كانت قد ظهرت فى هذه المرحلة ولكن يأتى فى مقدمة من غير بصورة واضحة بكتابة هذا اللون الادبى يأتى محمد بن العابد الجيلالى ، والسعيد الزاهرى ، الحفناوى هالى ، واحمد رضا حوحو ، وهذا الاخير كان يكتب صوره القصصية فى مجلة المنهل الحجازية فى الثلاثينات وبداية الاربعينات ٠

على ان المرحلة الاولى تعتبر تمهيدا لتطور واضح بعد الحرب العالمية الثانية التى كان لها أثرها فى اليقظة الفكرية والسياسية والثقافية فقد أتيح للمثقفين الجزائريين أن يطلعوا على نماذج من القصة العربية بعد اتصال بالبيئات العربية سواء عن طريق البعثات العلمية او عن طريق الرحلات أو عن طريق الكتب ، ولكن الحصار الثقافى الذى عاشته الثقافة العربية فى الجزائر استمر بصورة أقل حدة عن ذى قبل مما أتاح الفرصة للكتاب بأن ينظروا الى القصة نظرة مختلفة نسبيا عن نظرتهم اليها فيما بين الحربين ، فلم يعد مفهوم الادب هو الشعر وحده كما كان الامر فيما سبق ولكن بدأ الكتاب ينتبهون الىأنالقصة القصيرة لها قيمتها ومكانتها فى الادب العربى والعالمى ومن ثم بدأت الدعوة الى كتابتها والاحتفال بها وان بقيت هذه الدعوة محصورة فى نطاق ضيق ٠

ولا شك فى أن الاديب القصاص رضا حوحو كان له الفضل فى هذه الدعوة كما كان له الفضل فى تطوير هذا اللون الادبى فى الجزائر٠فقد نشر قصصه فى الصحافة الوطنية وان كان بعض هذه القصص فى الحجـاز كما أسلفنـا القول ، وقد امتاز هذا الاديب بروح الفنان الناقد المتمرد وبالثقافة الواسعـة وبالاطلاع على الادب العربى والاجنبى ، ولكنه مع هذا لم يستطـع أن يحقـق مفهومه وتصوره للقصة القصيرة بالرغم من ادراكه لتقاليدها وخصائصها ، ومع هذا يبقى رائد القصة الجزائرية لا لريادته ولكن لانتاجه الغزير فيها رغم انه استشهد فى الثورة عن عمر لم يتجاوز الخمسين٠ ونحن نلمس تطورا فى هذه المرحلة الثانية التى تمتد حتى البدايات الاولى لثورة نوفمبر 1954م ٠ وهذا التطوير يمس الجانب الشكلى والمضمونى أيضا فمن ناحية الشكل نلحظ توظيفا جديدا للغة بحيث أصبح الكاتب ـ خاصة عند حوحو ـ يهتم بالتعبير الموحى لا المباشر كما هو شأن من سبقه بل وحتى من عاصره ٠

كذلك فان التركيز على جانب واحد او موقف خاص يختاره الكاتب ويركز عليه ، وان الشخصية ارتبطت بالحادثة نوعا ما ، ومع هذا بقى لـدى بعض الكتاب ذلك الانفصال بين الشخصية وبين الحادثة بين الخير وبين الشر فيها٠ ومال بعضهم الى التركيز فى رسم الشخصية ووصف الحادثة ولكن بعضهم لم يستطع أن يتحرر من المفهوم القديم لكتابة القصة كما سبق أن ذكرنا فما زال الكتاب ينظرون الى القصة على أنها حكاية حول شخص أو أكثر تصاغ بطريقة نثرية عادية دون اهتمام بالعناصر الفنية الاخرى التى تساعد القصاص عـلى جمع خيوط القصة لتصبح وحدة متماسكة فى شكلها ومضمونها ٠

ويبرز الى جانب رضا حوحو كتاب آخرون بدرجة اقل منه كما وكيفا ، مثل أحمد بن عاشور ، وعبد المجيد الشافعى وزهور ونيس وسعدى حكار وغيرهم، ممن أسهم فى اثراء القصة القصيرة بصورة جلية واضحة ٠

وبالرغم من المحاولات الكثيرة لزرع هذا الشكل فى البيئة الادبية فانالنتاج الذى نشر فى هذه الفترة نفتقد فيه الاصالة والموهبة الا فى النادر القليلكما نفتقد فيه الدوافع الفنية فى كتابة القصة وان الدافع الاساسى الا ما ندر كان هو الشعور بالفراغ المريع فى انتاج القصة ٠

ومع هذا فان هؤلاء الكتاب كان لهم الفضل فى التمهيد بنشر هذا الشكل الادبى فى الادب العربى الجزائرى المعاصر ٠ كما نبه الاذهان الى أن هناك فنا

ينبغى أن يستخدم للتعبير عن التجربة الخاصة بالفرد والتجربة العامة المتصلة بالمجتمع ٠ مما دفع بالكتاب الذين جاؤوا بعدهم الى تجويد اساليبهم وحثهم على متابعة السير بل وساعد على تطور القصة على أيدى الجيل التالى لهم خاصة بعد ان قامت الثورة التحريرية وفجرت الطاقات الابداعيــة للشعب فى شتى الميادين واتاحت الفرصة للكتاب أن يغيروا من نظرتها الى الواقع والى الحياة ٠

ويبدو هذا التغيير فى ملامح كثيرة ، ففى الفترة من السنين تحدثنا عنهـا كان الكتاب يهتمون بتسجيل الواقع تسجيلا حرفيا اصبح الكاتب فى هــذه المرحلة يعبر عن الواقع من خــلال الحــدث والشخصية والاسلوب ٠ ذلك ان الثورة أتاحت للكتاب امكانيات ضخمة وتجارب جديدة دفعتهم للبحث عـــن الجديد سواء كان اتصل ذلك بالموضوع أو المضمون أو الشكل ٠

ومن ثم رأينا الكتاب يبحثون عن الموضوعات الجديدة مثــل الحــديث عن الاغتراب وعن الهجرة الى أروبا والى فرنسا بالذات، ثم الآهتمام بتأثير الحرب واهوالها فى حياة الناس ، كما اهتم الكتاب بالجيل الذى لعب دورا بارزا فى النضال القومى ، فضلا عن محاكمة الاستعمار الفرنسى وأذنابه ، الى جانب العناية بالمرأة ودورها فى النضال مثل الحديث عن الفلاح الذى رفع السلاح من أجل الحرية والعدالة ٠

وتغير مفهوم البطل ، فبينما كان فى الماضى هو الرجل الاصــلاحى الــذى يدافع عن العقيدة أو يدعو الى التقدم ونبذ الخرافات أصبح هو الانسان الذى يكافح ظروفه ويتغلب على غرائزه الانسانية الذى يحب ويكره ويخاف ويطمح، يتجرأ ويتراجع ، باختصار أصبح البطل انسانــا يمتزج فيه الخير والشر ويرتبط بالارض والواقع ٠ كذلك ظهرت أشكال جديدة للقصة القصيرة ، مثل شكل الرسالة وظهر ما يسمى تيار الوعى بالاضافة الى الاساليب الاخرى فى كتابة القصة ٠ وأصبحت وظيفة القصة هى التصوير والايحاء والتعبير بدلا عن الاسلوب الخطابى الذى كان هو الغالب فيما كتب من قصص فيما سبق٠ وبكلمة واحدة حاول الكتاب تحقيق السمات الخاصة بالقصة القصيرة المعروفة ولكن بنسب مختلفة ، وهذا راجع الى تجارب الكتــاب واختــلاف ثقــافــاتهم وملكاتهم وأساليبهم ٠

على أنه ظهر لنا أن فى القصة تيار رومانسى وآخر واقعى نتيجــة عوامــل مختلفة بعضها يتصل بالكاتب وتجاربه ونظرتــه وبعضهــا يتصــل بالظروف الاجتماعية وبالبيئة العامة ، ثم الاوضاع التى تغيرت بعد قيام الثورة مما أوجد نزعة الى الواقع والتعبير عنه بحيث سيطر الاتجاه الــواقعى بعــد ان انحسر

التيار الرومانسي وبعد أن ارتبط الكتاب بالنضال الوطني من اجل الحرية والدفاع عن الارض والشرف والكبرياء القومي ·

وقد حاول الكتاب اثناء الثورة ان يعكسوا هذا الواقع في انتاجهم القصصي ويصوروا تجاربهم انطلاقا من تجربتهم الخاصة او من تجربة الشعب بوجه عام·وهذا الاتجاه يسجل نقلة هامة في القصة الجزائرية القصيرة وقد استمر هذا الاتجاه بعد الاستقلال ·

وقد تطورت أساليب الكتاب في نظرتهم الى الواقع من ناحية وتصويره من ناحية أخرى وبذلك أوجدوا نوعا م نالتوازن بين الذات والموضوع بين الشكل والمضمون ، بين الفردية والجماعية في الآن نفسه ·

ويميز المرحلة السابقة كتاب كثيرون مثل الدكتور أبو العيد دودو وعبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار والجنيدي خليفة وعثمان سعدي وحنفي بن عيسى ومحمد خليل ومحمد الصالح الصديق وكاتب هذه السطور وغيرهم ممن أسهم بقصص قليلة في هذا الاتجاه ·

واذا كنا قد لاحظنا أن هناك تطورا في القصص التي ظهرت في هذه المرحلة فان هناك بعض المآخذ التي لم تتملص منها مثل الاهتمام بالجانب الظاهر في الشخصية الانسانية وفيما يتصل بالثورة ومعطياتها وآثارها المادية والروحية، ولم يهتم بالجانب النفسي للفرد والشعب معا ، فكان الصراع فيها سطحيا لا صراعا يعبر عن ازمة الانسان ومأساته أو انتصاراته وأثرها في أعماق هذا الانسان ·

والواقع انني أريد أن أكرر القول فيما ذكرته عن القصة القصيرة المكتوبة بالفرنسية فقد تحدثت بشيء من التفصيل في كتابي « القصة القصيرة » وناقشت نشأة الادب المكتوب بالفرنسية وناقشت القضايا المتصلة بهذا الموضوع وبينت رأيي في دور هذا الادب الذي كتب بلغة أجنبية في فترة معينة وأظهرت بأنه أدب مرحلي جاء الوقت ليترك مكانه لادب عربي فتي يعبر عن واقع الشعب وماضيه ومستقبله ·

أما المرحلة الاخيرة فهي التي ظهرت بعد الاستقلال والتي تمتد حتى اليوم· والملاحظة التي نسجلها أن القصة قد أصابها نوع من الركود في بداية الاستقلال لظروف تتصل بالكتاب وبالمجتمع ، ذلك ان الدوافع لكتابة القصة قد ضعفت بالقياس الى عهد الثورة التي فجرت العواطف والمشاعر وأثارت

حماس الجميع ، بينما بعد الاستقلال خفت حدة التوتر بعد الانتصار ٠

يضاف الى هذا كله ان المجتمع بدأ يتحول من مرحلة الاضطراب الى مرحلة الاستقرار المادى والفكرى بعض الشيء ٠ ولكن كان المفروض أن نلمس تطورا فى هذه الفترة ولكن مع هذا لا نلحظ تطورا ملحوظا قبل السبعينات ، فكتاب الثورة هم اولئك الذين استمروا بعد الاستقلال واستغرقتهم ظروف كثيرة لم تترك لهم الوقت الكافى لتجديد انتاجهم وهذا ما يفسر قلة النماذج الجيدة فى الستينات خاصة تلك التى ترقى الى المستوى الرفيع فى هذا الفن الصعب ٠

على أننا اذا كنا لا نلحظ تطورا واضحا فى الشكل فاننا نلحظ بعض التطور فى المضمون بالرغم من أن كثيرا من هذه القصص بقيت تجول فى دائرة الثورة واحداثها وآثارها ، ولكن مع هذا وجدت بعض النماذج التى تحاول أن تركز على الواقع وتساير الافكار التى انتشرت فى الستينات مثل معالجة الجانب المادى فى حياة الفرد والعدالة الاجتماعية او الدعوة الى الاشتراكية ولكن الموقف لا يمثل تيارا واضحا فى الستينات٠ وانها من ارهاصات تشير الى ان الكتاب أصبحوا ألسنة تنطق بما يجول فى خلد الشعب ٠

على أننا نسجل بان الانتاج فى هذا العقد كان من ناحية الكم يدل على غياب اكثر بهذا اللون من الادب ، كما انه فى آخر الستينات بدأ بعض الشبان يمارسون كتابة القصة وان كان كثير منهم لا يدل انتاجه على فهم سليم لمفهومها وبذلك انتشرت الحكايات التى لا تبرهن عن موهبة أو أصالة أو تمكن سواء من ناحية الاسلوب او المحتوى أو الفهم العميق للواقع وابعاده وأعماقه ٠

ولكن بداية السبعينات وحتى اليوم يمكن أن نسجل بداية مرحلة أكبر اهتماما بالقصة بعد ان ظهر شباب يمثلون جيلا جديدا ويتمتعون بمواهب أدبية وبحس فنى ملحوظ وهؤلاء يحاولون التجديد سواء فى الموضوع او الشكل أو المضمون ، وحتى فى الرؤية والنظرة للواقع ٠

ويمكن أن أذكر بعض الاسماء التى تسير على الطريق نحو المستقبل مثل : احمد منور ومصطفى قاسى ، وحرز الله وعمار بن ابوحسن ، والقيد بن عروس وعلاوة على الادرع الشريف وخلاص جيلانى ، وغيرهم من الكتاب الشباب الذين يحاولون التجديد والتجريب ويتمثل هذا لدى البعض فى الابتعاد عن الطريق المألوفة فى السرد القصصى، وعن الخط التطورى فى القصة، فيهتم بالقصة الدائرية ان صح التعبير ، فهو لا يبدأ من بداية معينة ويتابعه الحدث فى تطوره مع الشخصية حتى النهاية وانما يندمج فى الحديث ويبنى افكارا

حوله وحول شخصيته فلا يهتم بنموها حتى الذروة ، ولكن يهتم بالايحاءات التى تتكشف من خلال التصوير للموقف أو النظرة ويستخدم لذلك الازمنة المتداخلة ينتقل فيها من زمن الى آخر ويضيء اللحظة أو الفكرة التى يريد الكشف عنها او ابرازها ٠

كذلك فان بعض الشبان يجرب أسلوب أو شكل الفقرات فى القصة بحيث يجزئها الى أفكار او أجزاء ثم فى النهاية يربط بينها بخيط ما ، وربما استعان بالتاريخ باليوم أو بالتعاون الفرعى ابرازا للواقع أو للمأساة، وقد استخدم بعضهم الرمز للافكار برموز مادية يجسد بها أفكارا معينة ٠ أو برموز تتصل بحياة الشعب وثقافته وتصوره وخياله وأحلامه وآماله بغرض اضفاء الحيوية على المعالجة والبعد عن المباشرة من جهة وتصوير الموقف بما يناسبه من غوص وراء الظاهر الى الاعماق ٠

ويمكن ان نسجل بان لدى هؤلاء الشبان قناعة اشتراكية يتفاوتون فى ابعادها وفهمها وتفسيرها ، ويتأرجحون فيها بين الاعتدال والمبالغة التى قد تدفعهم الى ان يهتموا بالمضمون أكثر من الشكل ٠ ومع هذا يصعب الحكم على من يبقى فى الدرب ومن سيتوقف ولكن الذى نلحظه ان بعضهم يبشر بشيء يمكن ان يتضح مع مرور الزمن ومع التجريب والمعاناة والتثقيف المتواصل ، اذا وجدوا الرعاية والعناية المادية والمعنوية ٠

وكم كنت أود أن اعترض الى الرواية العربية فى الجزائر حتى تكتمل صورة هذا الحديث ولكن الامر يتطلب بحثا مستقلا لان الرواية فى الجزائر باللغة العربية فن حديث يرجع فى نشأته الى السبعينات ولكننى قد تحدثت بشيء من الايجاز عن هذا اللون القصصى فى كتابى : تطور النثر الجزائرى الحديث ، ويبقى أن نذكر فى نهاية هذه الكلمة بأن الاشكال الادبية الحديثة لم تجد فرصتها الملائمة سوى فى الاستقلال ولذلك فان الحكم عليها قد يظلمها ويظلم أصحابها ، ولكن المهم أن الارادة متوفرة وان المواهب موجودة ولكن الفن والادب لا ينبت فى لحظة واحدة ولكن يتطور مع الحياة يأخذ منها ويعطيها ويستمد بقاءه من الانسان ومدى تعبيره عن أشواقه وآلامه وهذا ما يحاول الادب العربى فى الجزائر بأن يقوم به حتى يقوم برسالته النبيلة باعتباره رافدا من روافد الادب العربى الحديث والمعاصر وبوصفه تعبيرا عن مزاج الفرد والمجتمع ليلتقى فى النهاية مع النهر العربى المتدفق خدمة للعروبة والادب العربى ٠



تطور القصة الع

«سيظل الخيال فوق المعرفة لأن الخيال يحتضن الكون بأسره ولا يختص بجزء منه»

البرت أينشتاين

■ في مقدمة لتاريخ القصة العلمية كتب بريان آلدس، وهو من كتّاب القصة العلمية المشهورين في بريطانيا، تعريفا للقصة العلمية بأنها مزج المعرفة بالخيال أو الحلم، ويقتبس آلدس من السير رايدر هجارد ـ وهو ليس من كتاب القصة العلمية ولكن رواياته مسرفة في الخيال ـ اذ يقول هجارد:

«عندما أجلس في الظلام أحملق بعين البصيرة عن كنه الزمن القادم والمجهول متسائلا عن ملامحه وعن النمط الدرامي الذي قد يفرزه أحس برهبة واثارة حادة..»

رايدر هجارد هو الذي كتب رواية «هي أو عائشة» وهي حلم غريب مثير يجمع بين الماضي والمستقبل والخيال المشرق وطموحات الانسان.

ولكن أليس جوهر الادب هو بناء عالم خيالي تتحقق فيه أحلام الانسان؟ ويهدف الى صياغة واقع أكمل وأفضل يتجاوز سلبيات الحاضر؟

قد يكون الحديث عن القصة العلمية رفاهة لا تحتملها أوجاعنا في العالم العربي، ولكن القصة العلمية لون أدبي واسع الانتشار وأداة مفيدة للتعبير لا يسعنا تجاهلها، ومهما كانت مسرفة في الخيال وبعيدة عن الواقع فهي نمط درامي يصلح للتعبير عن أفكار عميقة وجديدة.

لقد كان الخيال يمهد الطريق امام تقدم العلم، فقبل ان يذهب الانسان للقمر سبقه الخيال، كتب هـ . ج . ويلز (رحلة للقمر) وكتب جول فرن عن السفر للقمر قبل أن يقدم العلم وسائل السفر عبر الفضاء.

الخيال كان اسبق من العلم في ارتياد الفضاء والغوص الى أعماق البحار واكتشاف المناطق المجهولة، وسافر الخيال مع أبعد نجم في السماء قبل ان يقرر العلماء ان ثمة احتمالا لوجود كائنات عاقلة في الكواكب والمجرات البعيدة.

فالحلم الأدبي يبعث على التأمل والتفكير ويحفز العلماء للتنقيب واكتشاف المجهول. وحتى عندما يكون الأفق ضبابيا ورماديا فالاحلام ضرورية، والانسان الذي لا يعرف الحلم لا يعيش..

القصص الخيالية والأساطير

في القرنين الخامس والسادس الهجري ظهرت كتابات عربية لها ملامح الاسطورة، وتشبه في بعض ملامحها قصص الخيال العلمي، مثل قصة حي بن يقظان لابن طفيل، وهي حكاية طفل ترعاه الغزلان، ويكتشف بنفسه حقائق الكون عندما يكبر، ويهتدي بنفسه الى وجود خالق للكون. ونلاحظ وجه الشبه بينها وبين حكاية (طرزان) أو القرد الابيض ـ وهو طفل تتبناه قردة، ولكن طرزان لما يكبر يهتم فقط بتسخير الاسود والافيال لمطاردة الصيادين الأشرار، ولا يظهر أدنى ميل لتـأمل الكون أو التفكير الميتافيزيقي. وهذا الفارق قد يصبح مؤشرا لما قد تفرزه قصة الخيال العلمي اذا تطورت في تربة شرقية.

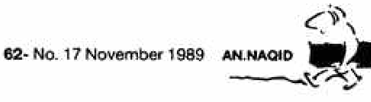
في قصص (الف ليلة وليلة) حكايات كثيرة عن جبل المغناطيس الذي يشد اليه السفن، وعن طائر الرخ الذي يمسك الرجال ويطير بهم من مكان الى آخر. وهي مبالغات قد نجد لها شبيها في بعض القصص العلمية الخيالية مثل الدوامة الفضائية أو الهاوية السوداء التي تجذب مركبات الفضاء، أو الحيوانات الغريبة في بعض الكواكب، ولكنها لا تشكل نمطا قديما يمكن استلهامه لكتابة قصة خيال علمي حديثة.

والكتاب الغربيون يستوحون احيانا تراثهم من الميثولوجيا الاغريقية مثلا بروميثيوس الذي سرق النار من الآلهة يصبح رائد فضاء يسرق من الحضارات في الكواكب النائية معارفها وأسرارها ليعود بها الى الأرض. والحقيقة ان العرب لم يكن عندهم في الجاهلية ميثولوجي أو أساطير دينية، ولم يكونوا يكنون احتراما كبيرا أو توقيرا خاصا للأصنام، ولكن كان عندهم أبطال وشخصيات فذة تاريخية تعرضت سيرتها وأفعالها للمبالغات والتضخيم فأصبحت شخصيات أسطورية، مثل: عنترة بن شداد وسيف بن ذي يزن وزنوبيا وزرقاء اليمامة. وكان عندهم نوادر عن حاتم ولقمان وتأبط شراً..

ونجد عند العرب الحكاية النادرة وأحاديث السمر والخرافة. والقصة العربية التي ظهرت فيها بعد كانت (المقامة) التي تطورت موضوعاتها في القرن العاشر الهجري لتحكي مغامرات شخصية أسطورية تمتاز بالجرأة والفطنة. ومضمون المقامة وعظي وهادف. الفن القصصي المحكي والروائي غير المكتوب كان رائجا عند العرب، ولكن القصص المكتوبة كانت متخلفة عن الحكاية الشفوية لان البعض تحرج من كتابتها، وظن أنها قد تصرف الناس عن شؤون الدين.

وبعد انتشار الاسلام بين شعوب غير عربية وسيطرته على أقطار ذات ثقافات متنوعة ترجمت قصص وروايات مختلفة مثل (كليلة ودمنة) التي ترجمها ابن المقفع عن الترجمة الفارسية للأصل الهندي، ومثل أمثال ايزوب التي أصبحت أمثال لقمان، وألف ليلة وليلة، وهي خليط متعدد الأصول.

وكان يغلب على تلك القصص الشكل الملحمي، وكثرة الاشعار في





جمال عبد الملك

السير الشعبية مثل قصة بني هلال وهجرتهم، فالرحلات والسفر كانا عنصرا مهما في ذلك اللون الفني الأدبي.

المقامة الحديثة

نقفز مراحل تاريخية طويلة لنصل الى دخول الاستعمار الى البلاد العربية بداية بالحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨م والاحتكاك بالثقافات الأوروبية وتعلم لغاتها وإرسال البعوث للمعاهد الأوروبية والتأثر بآداب تلك الشعوب وقيام حركة ترجمة نشيطة، وقد فطن بعض المتعلمين لدور القصص في آداب الشعوب الأوروبية، فحاولوا تأليف قصص عربية تستلهم شكل المقامة وقالبها لتستوعب مضمونا جديدا. ومن أبرز محاولات احياء الم[illegible]ناب (الساق على الساق) لاحمد فارس الشدياق، وترجم رفاعة الطهطاوي «مغامرات تليماك» من الفرنسية بعنوان مسجوع هو «مواقع الافلاك في وقائع تليماك». وحاول الشيخ الحفناوي (١٨١٥م) احياء ألف ليلة في كتابه «تحفة المستيقظ الآنس في نزهة المستنيم الناعس» وكان الجمهور القاريء في تلك الفترة يقبل على ألف ليلة وليلة والمقامات وكتب تفسير الاحلام وتسخير الجان والخوارق، بينما اعتبر البعض ان القصص مفسدة للأخلاق، ولم يكن من السهل تحويل الذوق الأدبي في تلك الفترة للاهتمام بالقصص المترجمة من الفرنسية والانكليزية، وكان العصر مغرقا في الرومانسية فكانت بداية تذوق الروايات المترجمة ذات الطابع الرومانسي، وقد ترجم الشيخ المنفلوطي «ماجدولين» بتصرف بعنوان (تحت ظلال الزيزفون) ثم حاول المترجمون تقليد من يترجمون قصصهم والنسج على منوالهم، وكتب الشيخ محمد عبده في «الاهرام» فقال إن هناك كتبا علمية مترجمة وكتبا (رومانية) ويقصد (ROMAN) أي الرواية الخيالية، وأنه لا يجد غضاضة في قراءة الروايات الرومانية المترجمة «لتسلية النفس وترويح الخاطر». والترجمات الاولى شملت روايات بلزاك وادجار آلان بو ويوجين سو وجي دي موباسان وروبرت ل. ستفنسون وشارلز ديكنز وتشيكوف..

وكان ما يهم القاريء في البلاد العربية تحليل العلاقات الانسانية وخصوصا العلاقة بالمرأة والتقييم الأخلاقي، والكاتب اعتبر القصة امتداداً للمقالة، وكانت القصص الاولى ذات نبرة حادة وعظية، ولم يحاول الكتاب العرب طرح أفكار فلسفية أو محاولة استكشاف مستقبل الحضارة الانسانية أو مصير الانسان في علاقته بتطور العلوم وموقفه من الكون من خلال التجارب القصصية الأولى.

وكان النفور واضحا من ترجمة القصص الغربية الفلسفية أو ذات المضمون الميتافيزيقي مثل «صورة دوريان جراي» وقصة «فرانكشتاين» و«آلة الزمان»، و «جزيرة دكتور مورو» و «دكتور جيكل ومستر هايد»، رغم الاقبال على مشاهدتها عندما عرضت كأفلام سينمائية. وبينما تطورت القصة في الغرب من الرومانسية الى الواقعية.. ومن الواقعية الى الاسطورة الحديثة ثم الى الخيال العلمي، فان القصة العربية ظلت تعالج قضايا العلاقات الاجتماعية والسياسية، وتطورت الى الواقعية والواقعية الاشتراكية ولجأت الى الرمزية، وكرست اهتماما كبيرا لمشاكل التحول من المجتمع الريفي للمجتمع المدني وأزمة القيم، وبذلك عبرت عن ارتباط الأدباء بواقعهم ومشاكله.

أما القصة العلمية فلم تجد اهتماما في البلاد العربية لانها تحتاج الى ثقافة علمية من جانب الكاتب والقاريء معا، والتطورات التكنولوجية في المجتمعات العربية ما زالت سطحية وضعيفة الأثر، كما ان تفشي الأمية يحول دون انتشار الوعي بالتناقضات بين التقدم العلمي وتخلف المؤسسات الانسانية، وكتاب القصة الخيالية العلمية في البلاد العربية يعدون على أصابع اليد الواحدة.

القصة العلمية لون أدبي واسع الانتشار ومهما كانت مسرفة في الخيال وبعيدة عن الواقع فهي صالحة للتعبير عن أفكار عميقة وجديدة

بداية القصة العلمية

يذكر اسحق عاصيموف في كتابه «قبل العصر الذهبي» أن أول مجلة لقصص الخيال العلمي ظهرت في الولايات المتحدة عام ١٩٢٦، وكان اسمها «حكايات مدهشة» وفي عام ١٩٢٨ صدرت مجلة (طائر الفضاء) التي أسرت لبه.

ويرى بريان آلدس أن أول قصة للخيال العلمي بالمعنى الحديث هي قصة (فرانكشتاين) التي نشرت عام ١٨٣١م كتبتها ماري شللي زوجة الشاعر البريطاني المعروف، وهي قصة مخيفة عن عالم يجمع أشلاء جثث الموتى ويصنع منها كائنا مسخا. وبعد ان يشحنه بالكهرباء تدب فيه الحياة ثم يطلب من العالم ان يصنع له زوجة وعندما يرفض العالم يطارده المسخ عبر القارات، وهي حافلة بمناقشات فلسفية بين الاكاديميين عن علاقة المخلوق بخالقه.

وقد اعتبر بعض مؤرخي قصص الخيال العلمي ان كتاب «رحلات جالفر في بلاد العمالقة والاقزام» من الخيال العلمي، وكان الكاتب جوناثان سويفت قد نشره عام ١٨٢٦م.

وفي عام ١٨٧٢م نشر الاديب البريطاني صمويل بتلر «إريفون» (EREWHON). وهي قصة يرد بها على نظرية داروين وأتباعه، وفيها يكتشف البطل مجتمعا خياليا سكانه أقوياء وأصحاء يعتمدون على عضلاتهم ولا يستخدمون الآلات لانها سوف تستعبد البشر ويقومون برعاية الضعفاء منهم ليكونوا حكماء. وهي صدى لمناقشات المثقفين في ذلك العصر.

وبعد ربع قرن من «اريفون» جاءت قصص (هـ. ج. ويلز) التي ◁

تكهنت باكتشافات علمية باهرة واحتفلت بمنجزات العلم وان حملت في ثناياها تشاؤما من قدرة الانسان على السيطرة على القوى التي يطلقها من عقالها واحتمال تدمير الحضارة بسبب عجز البشر عن توظيف المعرفة الجديدة للخير. .

ونلاحظ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر استخدام القصة العلمية لوصف (يوتوبيا) أي عالم خيالي يجسد فكرة اقتصادية أو سياسية أو مذهبية وتوظيفها كوسيلة ايضاح لتجسيم أفكار المؤلف، وهذه الوظيفة ما زالت مستمرة. .

إدوارد بيلامي ـ كاتب أميركي عاش بين ١٨٥٠ و١٨٩٨ كتب قصة تشبه وقائعها حكاية أهل الكهف، عن رجل أصابه أرق مزمن فاستعان بمنوم مغناطيسي جعله ينام من ١٨٨٧ وحتى عام ٢٠٠٠م، وعندما استيقظ أخذ يصف عالم الغد. .

يتهم البعض القصة العلمية بتشجيع الهرب من الواقع ولكنها أداة مهمة للاحتجاج على الواقع

تيودور هرزيكا أديب نمساوي كتب قصة عن مجتمع خيالي يقوم في قلب أفريقيا ويبني مجتمعا يقوم على المساواة والعدالة الاجتماعية والحرية أسماه «فريلاند». .

وليام موريس كتب رواية اسمها (أخبار من لا مكان) صدرت عام ١٨٩٠م تحذر من تعاظم دور النقود ورأس المال وتمجد القيم الاقطاعية في شكل مجتمع زراعي منغلق على ذاته، يصعب الوصول اليه.

فتلك القصص الخيالية كانت شديدة الالتزام حتى اعتبرها بعض النقاد مجرد مقالات سياسية وايديولوجية لضعف الناحية الفنية فيها وارتفاع نبرة التبشير.

قصص اليوتوبيا

وقد ساهم الفرنسيون في حقل القصة العلمية الخيالية بكتابات تنبؤية عميقة المغزى منها كتابات دي لابريتون «اكتشافات رجل مقدام» (١٨٧١م)، وفيه توقع صنع الطائرة والصاروخ والكشوف في علم الباكتريولوجي. واهتم لابريتون برسم صورة لمجتمع المستقبل الذي يخلو من الفاقة والحرمان وتلبي فيه الدولة حاجات المواطنين.

وكتب جيرار دي نرفال (يوتوبيا) أسماها «أوريليا» في ١٨٥٤م، وهي حلم سيريالي غريب، وفي (جزيرة آدم) كتب عن امرأة آلية اسمها هارالي تغني وترقص فتسحر الشباب، وفي أوبرا «حكايات هوفمان» يقدم أوفنباخ رقصات الناس الآليين.

وحتى آرثر كونان دويل الكاتب البريطاني مخترع شخصية شرلوك هولمز كتب قصة من الخيال العلمي هي «العالم المفقود» عن قوم لا تصيبهم الشيخوخة ابدا. أما جول فرن فهو في الأدب الفرنسي مثل هـ. ج. ويلز في الأدب الانكليزي في مجال ارتياد آفاق القصة العلمية.

جول فيرن

بدأ جول فرن حياته كاتبا مسرحيا ثم اتجه الى القصص الخيالية فلقي نجاحا كبيرا. كتب «رحلة الى جوف الأرض» في عام ١٨٦٤م وبعدها «رحلة الى القمر» و«عشرون ألف فرسخ تحت البحر» و«أبو الهول في حقول الجليد». ويتميز ابطال جول فيرن بأنهم ناقمون على الحضارة المادية، ورافضون للحروب الاستعمارية، وهم ـ مثل الكابتن نيمو بطل «عشرون الف فرسخ تحت سطح البحر» أصيبوا بخيبة أمل في منجزات الحضارة الصناعية.

وسنجد ملامح الخيال العلمي منتشرة في ثنايا أعمال كتاب عديدين في تلك الفترة وحافلة برؤى اختراعات جديدة وأسلحة تستخدم في حروب المستقبل. وكان ذلك قبل الحرب العالمية الاولى. وكانت المناطيد معروفة. ولكن الطائرات والغازات السامة والأسلحة الاشعاعية كانت في خيال الكتاب، وكتب ألبرت روبيدا عن الحرب الكهربائية (١٨٨٧م) والحرب في القرن العشرين، وتنبأ بالكثير من المخترعات والأسلحة الحديثة.

هـ. ج. ويلز

غير ان الملامح المميزة لقصص الخيال العلمي لم تكتمل إلا على يد الكاتب (هـ. ج. ويلز) الذي ولد في كنت في عام ١٨٦٦ وهو ابن بستاني، علم نفسه بنفسه واشتغل بالتدريس، وكتاباته اكتسبت شعبية حتى أن الفيلسوف هنري جيمس هنأه، وكتب إليه: «برافو ـ برافو ـ ويلز، انني انحني احتراما لعبقريتك!».

وقد ألف ويلز ١٢٠ كتابا، ورواية «آلة الزمان» هي رائعة ويلز من دون منازع، وفيها خلاصة نظرته للحياة وتأثره بنظرية آينشتاين عن النسبية، واعتباره الزمن بعدا رابعا. يفترض ويلز ان التكنولوجيا أعطت الانسان أداة للحركة في البعد الزمني فيسافر الى الماضي ثم يتقدم الى المستقبل ليرى مصير الحضارة البشرية، وهو يعود من رحلته حزينا منقبض النفس بعد ان شهد أفول الحضارة ونهايتها، وهو يعصر قلوبنا أسى عندما يصف إطباق الظلمة الأبدية على عالمنا، وقبل النهاية نشهد ذروة الانقسام الطبقي في العالم بعد ان تحول العمال الى كائنات يغطيها الصوف ولا تطيق ضوء النهار لأنهم يعملون في معامل تحت الارض فهم جنس (المورلوك). أما السادة فهم جنس (الألوا) الذين صاروا كالاطفال الجميلي المظهر الذين يخطفهم المورلوك ويأكلونهم في الظلام بلا مقاومة.

وكانت «آلة الزمان» مثل معطف جوجول الذي خرجت منه القصة القصيرة، كانت النموذج الذي أوحى للكتّاب الذين جاءوا بعد ويلز، وحلموا بالمستقبل وهل يكون كابوسا مخيفا ام حلما أنيقاً؟!

وكل روايات ويلز تتضمن أفكاراً عميقة، «جزيرة الدكتور مورو»، عن طبيب يحاول زرع عقل في دماغ الحيوانات، حرب الكواكب التي أوحت بالعديد من القصص والحكايات والافلام السينمائية عن معارك الفضاء ثم صارت مشروعا حقيقيا تبنته الادارة الاميركية في عهد المستر ريغان!

وويلز له قصص قصيرة لا تقل عمقا واتقانا عن قصصه الطويلة منها «الرجل الذي صنع المعجزات» و«النيزك» و«حكاية من العصر الحجري».

وقد جمع ويلز في قصصه بين عدة مميزات:

ـ قدرة فائقة على الوصف والتعبير.

ـ قدرة على تبسيط وشرح المسائل والنظريات العلمية العويصة.

ـ ادراك عميق لنتائج الاكتشافات العلمية.

ـ فهم لسلبيات المجتمع في عصره ونقده.

بعد الحرب العالمية الاولى حاز ويلز الشهرة وسافر الى امريكا، وقابل الرئيس روزفلت ثم سافر الى الاتحاد السوفياتي وقابل ستالين، ودعا الى حكومة عالمية، وساهم في صياغة وثيقة حقوق الانسان. وكان ويلز دائم الشكوى من أن النقاد في عصره يسيئون فهم قصصه.

توفي هـ. ج. ويلز في عام ١٩٤٦ بعد ان عاصر تدمير مدينتي هيروشيما ونجازاكي بالقنابل الذرية، وكان قد تكهن في بعض رواياته بقنبلة هائلة تبيد البشر. ولكنه لم يشهد وصول الانسان الى القمر. وكان قد تنبأ به، ومعظم قصصه تحولت الى افلام. وفي عام ١٩٣٨ أعدت روايته «حرب الكواكب» لتذاع كتمثيلية اذاعية. ولما بدأت اذاعتها بصوت الممثل أورسون ويلز في أميركا سببت فزعا بين الجمهور وحالة من الهستيريا فاضطرت محطة اذاعة (CBS) الى وقف اذاعتها، وشعر ويلز ان رسالته وصلت الجمهور، فالحضارة الانسانية في سباق مع الزمن، والنهاية الفاجعة ليست بعيدة، ولد ويلز عام اختراع الديناميت ومات مع ظهور القنبلة

الذرية فكانت رؤيته للتاريخ تحمل بذور الخوف من الكارثة.

جورج أورويل

تأثر جورج أورويل بويلز، وبينما كان ويلز اشتراكيا كان أورويل قليل الثقة في النظم الشمولية وقصته «مزرعة الحيوانات» فيها سخرية لاذعة من فكرة المساواة التامة وحكم الصفوة وقولته المشهورة «كل الحيوانات في المزرعة متساوية ولكن بعضها يتمتع بالمساواة اكثر من غيره!» دخلت القاموس السياسي، ولكن قصة أورويل الاكثر شهرة هي (١٩٨٤) التي كتبها في عام ١٩٤٨ وهو مريض بذات الرئة، وقد احتفل في عام ١٩٨٤ برواية أورويل، وتساءل المعلقون هل تحققت نبوءته، فالتكنولوجيا تستخدم الآن لقمع الشعوب والتجسس عليها وعمل غسيل مخ للأفراد.
أورويل صور مجتمعا دكتاتوريا يحكمه الفرد، وفي كل دار تلفزيون ينقل الاخبار والاوامر من الحكومة للمواطنين، ولكنه ينقل ايضا اخبار المواطنين للسلطات وشعاره (الاخ الاكبر في كل مكان وهو يراك دائما!) والشعارات للنظام الجديد جعلت الكلمات عكس معناها، تقول: المعرفة ضعف ـ الجهل قوة ـ السلام في الحرب والحرب في السلام ـ الحرية في العبودية.. والوفاء في الوشاية..

في السينما وجدت رواية أورويل نجاحا وعرضت في لندن كمسلسل تلفزيوني، ووجد الناس فيها أصداء لما يحدث في أقطار عديدة.

أورويل مثل ويلز، كان من جيل الأدباء الذين جذبتهم منجزات العلم للدعوة الى مجتمعات جديدة والتحذير من المبالغة في الاعتماد على الصناعة والتكنولوجيا.

كتاب آخرون

ولكن هناك علماء دخلوا مجال الكتابة الأدبية، وكتبوا روايات الخيال العلمي انطلاقا من فلسفة العلوم الطبيعية، أبرزهم الكاتب الاميركي الموطن والروسي الأصل اسحق عاصيموف، بالاضافة الى كوكبة من العلماء البريطانيين والاميركيين منهم فريد هويل، و ج. ب. س. هالدين، وآرثور كلارك، كما توجد نخبة من العلماء في الاتحاد السوفياتي يكتبون قصصاً علمية جيدة منهم يفريموف.

ولد اسحق عاصيموف في عام ١٩٢٠، وهو استاذ للكيمياء الحيوية في جامعة بوسطن. وقد بلغ عدد الكتب التي نشرها بعدد سنوات عمره، ويسمى موباسان القصة العلمية، وقصصه تعتمد على حقائق علمية وحبكة طريفة. وهي تطرح قضايا المجتمع الصناعي المتقدم.

أما آرثور كلارك فهو عالم بريطاني في الفلك، ويرأس الجمعية الفلكية في لندن، اشتهر بسيناريو فيلم «أوديسا الفضاء»، وهو يطرح في قصصه أفكاره الفلسفية ويميل الى اعادة صياغة الأساطير الاغريقية في قوالب حديثة.

ومن كتاب قصص الخيال العلمي الذين يجب ان نتوقف عندهم كليف ستابل لويس، أو سي. إس. لويس (C.S.Lewis)، وهو أديب بريطاني درس في جامعتي كمبردج وأوكسفورد، بطله (رانسوم) استاذ في علم اللغات يسافر لاكتشاف الحياة في كوكب المريخ. وأهم رواياته الثلاثية المعروفة باسم «الرحلة الى مالاكاندرا»، وهو لا يهتم بالتفاصيل التكنولوجية، حيث يسافر بطله رانسوم الى المريخ في صندوق، ولكن المهم في قصص لويس الحوار الفلسفي الذي يدور بين رانسوم البطل وبين الروح السامية التي تسكن المريخ ـ ألديلا، وروايات لويس تؤكد ايمانه الديني وتمزج التصوف بالخيال العلمي.

أما في قصص روبرت هنلاين الاميركي فهو يجسم عالم ما وراء الطبيعة، فالفرد لا يموت، ولكنه يستبدل جسده كما يستبدل قمصانه. وفي هذا أثر فكرة تناسخ الأرواح في الديانات الأسيوية.

ويضيف هنلاين الى دولاب الملابس الجسدية خطاً تلفونيا ساخناً متصلا بالحياة الأخرى!

وقد انتشرت القصص العلمية الخيالية في الدول الاشتراكية، واشتهر في بولندا ستانيسلاف ليم مؤلف «سولاريس»، وفي تشكوسلوفاكيا جوزف نسفابا، وعرف السويديون هاري مارتنسون (مؤلف «آريانا»).

وفي الولايات المتحدة برزت كاتبات موهوبات نافسن راي برادبري. ومنهن جوزفين ساكستون وباميلا زولين وكيث وهلم، وأورسولا جوين (مؤلفة «اليد اليسرى للظلام») وآنجيلا كارتر (مؤلفة «آلة الرغبة الجهنمية»)..

مستقبل قصة الخيال العلمي

ربما يكون مستقبل القصة الخيالية العلمية في السينما والتلفزيون والفنون المرئية، ومع كل اكتشاف علمي يتسع المجال للقصص العلمية الخيالية مثل هندسة الأحياء وأشعة ليزر والتصوير الهولوغرامي. وقد أسرف راي برادبري الكاتب الاميركي في حبك القصص والروايات عن الأطباق الطائرة والرجال الآليين والسفر عبر الزمان وعوالم المجرات ذات الأبعاد الكثيرة والعقول الالكترونية وامكانياتها، وحروب المستقبل والعقاقير الجديدة..

والقصص العلمية الخيالية يمكن تصنيفها الى نوعين:
نوع يعتمد على وصف، تكنولوجيا جديدة، ويروي قصة عادية، ولكن يجعل مسرحها الفضاء الخارجي أو عالما موازيا لعالمنا، وهي في جوهرها تكون حكاية مألوفة، مثلا فيلم (إي. تي) عن كائن جاء من كوكب آخر في طبق طائر انفجر فلم يتمكن ذلك الكائن الفضائي من العودة الى كوكبه ويقوم طفل باخفائه عن عيون البوليس والفضوليين حتى يتمكن من العودة الى دياره، وهو لا يختلف عن قصة الطفل الذي أخفى حيوانا متوحشا هرب من السيرك او من حديقة الحيوان.. ولكن (إي. تي) اعتمد على الخدع السينمائية، فهو أساسا فيلم للاطفال، وقد نجح في أوروبا وأميركا، ولم يصادف اقبالا في البلاد العربية وغيرها من اقطار العالم الثالث. وهناك قصص تصنف باعتبارها من الخيال العلمي عن مغامرات رجل بوليس كوني يطارد لصوصا سرقوا تاج ملكة المريخ أو قتلة حاكم أورانوس، وهي مغامرات عادية يمكن نقل احداثها الى المكان والزمان المألوفين من دون ان تفقد شيئا من حبكتها. وواضح ان كتاب هذه النوعية من القصص انما يكتبون حكايات بوليسية ملفقة يختارون لها أزمنة وأماكن غير عادية للإثارة فقط، ولا صلة لها بالخيال العلمي.

وهناك قصص اخرى تعتمد على صيغة الخيال العلمي لطرح قضايا فلسفية أو للتحذير من نمو اتجاهات معينة في الواقع الراهن واستشرائها في المستقبل، وهي بذلك تخلق مواقف تجريدية تصلح نماذج لأزمات الحضارة الانسانية، والقصص الخيالية العلمية اتسع مجالها بحيث شملت قصص الخوارق وما وراء الطبيعة لتطرح قضايا ميتافيزيقية.

ويتهم البعض القصة الخيالية العلمية بتشجيع الهروب من الواقع، ولكن كل الأدب يحاول تجاوز الواقع، والقصة العلمية أداة مهمة للاحتجاج على الواقع كما في قصص هـ. ج. ويلز وجورج أورويل، ومضامينها السياسية ورموزها واضحة، وهي ليست هروبا من الواقع بل أدوات للتعليق عليه وعلى احتمالاته أيضا.

وسوف تظل قصة الخيال العلمي تطل على مشارف المستقبل وتمهد لمشروعات الغد وتبشر بالمستقبل الأفضل □

جمال عبد الملك:
كاتب من السودان، له مؤلفات في النقد الأدبي والسياسة الدولية وكتاب باللغة الانكليزية صدر في لندن عام ١٩٨٣ بعنوان «البعد الرابع».
وصدرت له خمس مجموعات من القصص القصيرة، ونشرت له الدار التونسية للنشر في عام ١٩٨١ مجموعة من قصص الخيال العلمي تحت عنوان «العصر الايوني».
واخر كتاب صدر له في عام ١٩٨٧ هو «الاستراتيجية في العصر الذري».

الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 371
1 يونيو 2001

تطور القصة القصيرة الإنكليزية وخصائصها الفنية

● الدكتور: طاهر بادنجكي

تعد القصة القصيرة من أقدم الأشكال الأدبية المعروفة وأكثرها حداثة، ورغم دخول هذا المصطلح الاستعمال النقدي واليومي في نهاية القرن التاسع عشر إلا أنه مازالت هناك صعوبة في التوصل إلى تعريف دقيق له، وقد عرف النقاد في تلك الفترة القصة القصيرة بأنها شكل أدبي حديث ومتميز، لكن إلحاحهم على مفهوم الحداثة وإصرارهم على أنها موجودة في كل زمان ومكان من الماضي والحاضر جعل تعريفهم لها واسعا فضفاضا لا طائل منه.

ولئن كنا نقر بأن مفهوم القصة القصيرة بالمعنى الحديث هو من نتاج القرن التاسع عشر فإننا في الوقت ذاته لابد أن نقر أيضا بأن كتابة النادرة وقراءتها قديمة قدم الدهر. وإن كانت النوادر المتناقلة بين الأصدقاء والمعارف تمتلك بعض خصائص القصة القصيرة والحكايا الشعبية والقصص الخرافية ومشاهد المناجاة المسرحية والقصائد القصصية التي تختلف في شكلها الشعري مثل «حكايات كانتربري» للكاتب «تشوسر» أو «ديكاميرون» للكاتب بوكاشيو تملك خصائص تشبه إلى حد كبير الخصائص الموجودة في القصة القصيرة لكنها في الوقت ذاته تختلف عنها بحيث يمكن أن نطلق عليها أي اسم آخر سوى اسمها.

ولئن اعتبرنا ناثانييل هورثون وإدغار آلان بو من أعظم مبدعي القصة القصيرة الحديثة فإن كلا منهما لم يقدم على استخدام هذا المصطلح قط بل ظل يعد نفسه مجرد

كـــاتب حكايات، وإن المســؤول عن ترويج المفــهــوم الحــديث للقــصــة القــصــيــرة هو براندر مــاثيــوز كــاتب القصة القصيرة والاستاذ في جامعة كولومبيا في نيويورك.

نشــر مــاثيــوز آراءه حــول القــصــة القصيرة عام 1884 ثم قام بمراجعتها وتعديلها خلال السنوات التالية حتى ظهرت عام 1901 في كتاب له بعنوان «فلسفة القصة القصيرة» وقد لاقت آراؤه رواجـا كـبـيـرا وبدأت المواقف تجاه القصة القصيرة تتغير حتى أصـبح من الممكن اعـتـبـار العـقـدين الأخيرين من القرن التاسع عشر أول فـتـرة ازدهار للقصـة القـصـيـرة في بريطانيا.

كان لماثيوز هدفان رئيسان أولهما تأكيد فكرة أن القصة القصيرة ليست مجرد قصة تتسم بالقصر، وإنما هي نوع جديد ومختلف أوهي جنس أدبي مستقل بالمقارنة مع الرواية والأشكال القصصية الأخرى. ولابد لنا - هنا - من إيراد ما قاله حرفيا لأن قوله هذا سيتردد صداه في الصفحات التالية من هذا البـحث، يقـول مـاثيـوز في كتابه:

«**إن القصة القصيرة الحقيقية شيء آخر، إنها أكثر من مجرد قصة قصيرة، وهي تختلف عن الرواية بشكل رئيس في وحدة الانطبـاع، وهي ذات وحدة - إذا توخينا الدقة - تفـتـقـر إليـهـا الرواية.. إن القـصـة تتـعـامل مع شـخـصـيـة واحـدة، وحدث واحـد، عـاطفـة مـوحـدة أو سلسلة من العـواطف ولدّها موقف واحد.**

القصــة القصـيـرة هـي الانطبـاع الموحد المكتمل القائم بذاته، بينما تنقـسم الرواية - بحكم الضـرورة - إلى سلسلة من الأحداث المتشعبة. وإذا فالقصـة القصـيـرة تمتلك مـالا يمكن لغــيـرهـا أن يمتلكـه، ألا وهو الشمولية أو ما سماه إدغار ألان بو بوحدة التأثير أو الانطباع» (١).

أما الهدف الثاني لماثيوز فهو إعلانه عن تفوق القصة الأمريكية القصيرة على نظيرتهـا الانكليزية، وبناء على رأيه فإن أدب الأمريكيين هو القصص القصيرة. ذلك أن الإنكليز غير قادرين على كـتـابة قـصـص قـصـيـرة جـيـدة بسـبب إنجـازاتهم العظيمـة في مـجـال الرواية، وهو لايكتـفـي بالإشـارة إلى أن «هوثورن» و«بو» هـمـا رائدا القصـة القصيرة، بل يشيد أيضا بفضل إدغار ألان بو ويعـدّه أول من وضع نظرية لهذا الفن.

ويستـمـد مـاثيـوز معظم آرائه من دراسـة نقـديـة كـان إدغـار ألان بو قـد كـتـبـهـا عـام 1842 عن كـتـاب نـاثـانـيـل هـوثورن «حـكـايات تـروى مـــرتـين» وفـيـهـا وصـف الحـكـاية بأنـهـا:« نثـر قـصـصـي قـصـيـر تسـتـغـرق قـراءتـه من نصف سـاعـة إلى سـاعـة أو سـاعـتـين». ويركز أيضا على مهارة الكاتب الفنية في خلق التـأثيـر المطلوب منذ اللحظة الأولى (الكلمة الأولى) للقصة دون أن يسمح بارتكاب أية هفوة يقول بو: «إن لم تهدف الجملة الأولى إلى إبراز هذا التأثير فقد أخفق الكاتب في خطوته الأولى».

إن خصـائص «الحكاية» التي قام بو بوضعها وقام بعده ماثيوز بتوسيعها

وتقديمها على شكل نظرية للقصة القصيرة ظلت كما هي دون أن يطرأ عليها أي تغيير. وشهدت فترة التسعينات من القرن الماضي مناقشات حول القصة القصيرة وأصبح الرأي العام السائد بأن ما يميز القصة القصيرة عن الأشكال القصصية الأخرى هو طولها (بحيث يكمن قراءتها في جلسة واحدة) وكذلك الإحساس بوحدة البناء والتركيب بحيث يساهم كل جانب فيها في خدمة الهدف الأساسي، وهو خلق التأثير. وكدليل على عصريتها فإنها تركز على الجوانب الحيوية التي غالبا ما يتم طمسها أو تجاهلها في الرواية بسبب الطبيعة المادية والشاملة لها، تلك الجوانب التي يمكن التقاطها ولو بشكل عابر لكنها تترك في ذهن القارئ انطباعا قويا دائما، وفي هذا المجال كتب تشستيرتون عام 1906 يقول:

«إن ما يشدنا إلى القصص ليس هو شكلها وإنما كونها علامة على حس حقيقي بالأمور العابرة البسيطة مما يحول الوجود إلى انطباع أو فكرة واهمة بحيث لاتبقى لدينا رغبة في أي شيء نهائي يمكن أن يدوم بعد تلك الأحداث»(٢).

ولا ريب أنه كان هناك نقاد عارضوا هذا الرأي حول القصة القصيرة وبيّنوا أنه يمكن أن يكون للعديد من الروايات « وحدة الانطباع أو التأثير». كما أن القول بأنه يمكن قراءة القصة القصيرة في جلسة واحدة إنما هو قول غامض إذ من الممكن أيضا قراءة رواية في جلسة واحدة، وهذا يعتمد على قدرة القارئ، ويجب ألا نتجاهل هنا صحة هذه الاعتراضات، ففي السنين العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر بدأ الروائيون يختصرون من طول الرواية، فهل من الممكن أن يكون هناك «قصة قصيرة طويلة» مختلفة على سبيل المثال عن «الرواية القصيرة» فإذا كان ذلك ممكنا فكم هو الطول المتوقع للقصة القصيرة؟

لايوجد في الحقيقة إجابات شافية عن هذه الأسئلة، وإن الجواب يعتمد على القصة نفسها فطولها أو قصرها يتوقفان على وحدة الانطباع أو التأثير الذي تحدثه، وعلى العموم ونظرا لصعوبة تعريف القصة القصيرة حسب طولها، ظهرت بعض المصطلحات، وبدأت باكتساب معان محددة مثل مصطلح مشهد Sketch الذي يخلق انطباعا قصيرا، وفي بعض الأحيان قويا لكنه يفتقر إلى الحبكة التي توحد أجزاء القصة القصيرة، وكذلك مصطلح الأقصوصة Nouvelle التي تقع في منتصف الطريق بين القصة القصيرة والرواية. وإذا نظرنا إلى أغلب القصص القصيرة في القرن التاسع عشر وجدنا أنها تتراوح بين ألفين وتسعة آلاف كلمة، ورغم أن نقد القصة القصيرة أصبح أكثر تعقيدا في القرن التالي (العشرين) ظلت آراء بو وماثيو سائدة إلى نهاية القرن التاسع عشر. حتى إن هـ. س كانبي قدم في كتابه «القصة القصيرة المكتوبة باللغة الإنكليزية» عرضا شاملا لجميع

الأشكال القصيرة للفن القصصي وخرج بنتيجة مفادها أن القصة القصيرة في القرن التاسع عشر كانت مختلفة عن ضروب الأدب القصصي الأخرى.

إن ماثيوز الذي أعطى في مقالته النقدية حول القصة القصيرة عام 1884 السيادة للأمريكيين وسخر بلطف من البريطانيين لعدم تمكنهم من اللحاق بالتيارات الحديثة يغير رأيه عام 1901 عند دراسته لأعمال كيبلينغ وسيتفنسون ويعترف بأن البريطانيين ربما كانوا متأخرين، لكنهم بدؤوا باللحاق بمن سبقهم بسرعة، ويقدم دراسة موضوعية لتطور هذا الفن في البلدان الأخرى مبينا أن التزايد في الاهتمام بالقصة خلال القرن التاسع عشر أضحى ظاهرة عالمية. ففي الثلاثينات منه نشرت قصص قصيرة في كل من فرنسا وروسيا وبعد فترة من ذلك، ومع انتشار القصص المترجمة إلى الإنكليزية، جعل كتاب هذين البلدين يؤثرون تأثيرا كبيرا في القصة القصيرة في أمريكا وبريطانيا، وفي الثمانينات أضحى موباسان أحد المراجع الهامة لهذا الفن وانضم إليه بعد سنوات تشيكوف، ويمكن معرفة مدى تأثيرهم من خلال دراسة الظروف الخاصة التي أحاطت بتطور فن القصة القصيرة في بريطانيا وأمريكا خلال القرن التاسع عشر.

● القصة القصيرة والسوق الأدبية في إنكلترا في القرن التاسع عشر:

لقد كانت التقاليد الأدبية السائدة في نشر الأدب القصصي في بريطانيا خلال القسم الأعظم من القرن التاسع عشر تقضي أن تكون الرواية ذات أجزاء ثلاثة، ولذلك راحت تعرف بالثلاثية، وكان على الكاتب الذي يرغب في كسب قوته من كتابة الأدب القصصي مجبرا على العمل وفق شروط دور النشر التي كانت تفضل الروايات الطويلة، والتي كانت تباع بجنيه وسبعة وخمسين بنسا للرواية، وهذا ما شكل مانعا اقتصاديا للعديد من القراء الذين لم يكن بمقدورهم دفع هذا المبلغ لشراء رواية مما حملهم على الاشتراك بما كان عرف آنئذ «بمكتبات الاعارة»، والتي كان الاشتراك فيها لمدة عام واحد يكلف أقل من المبلغ الذي يدفع لشراء رواية ثلاثية الأجزاء (3) وبعد فترة من الوقت تم اختصار الأجزاء الثلاثة في جزء واحد ليباع بثلاثين بنسا للنسخة الواحدة مما شجع القارئ على الحصول على نسخة من الرواية التي يفضلها بدلا من اللجوء إلى استعارتها من المكتبات، ومما لاريب فيه أن اللجوء إلى طبعة النسخة الواحدة در أرباحا أكثر على الناشر وغدا وسيلة لكسب مال أكثر بالنسبة إلى الكاتب، ورغم صدورها في جزء واحد فإن فكرة الرواية بقيت إلى حد ما مرتبطة بفكرة الأجزاء الثلاثة من حيث الطول، وعليه التزم أغلب الكتاب بالشكل المتعارف عليه لأعمالهم، ولم يحاولوا اللجوء إلى أشكال جديدة خصوصا فيما يتعلق بطول الرواية وفضلا عن ذلك كان الكتاب الذين يسعون إلى الشهرة لايجدون

ضالتهم في القصة القصيرة، لذلك عمدوا إلى كتابة الروايات الطويلة، وهكذا فإن قواعد دور النشر وشروطها والعوامل الاقتصادية أجبرت الكتاب على سلوك طريق الرواية الطويلة والعزوف عن محاولة كتابة القصص القصيرة.

وعلى الرغم من أن مجلة بلاك وود التي تأسست عام 1817 كانت تنشر حكايات مكتملة فإن هذه الحكايات كانت بشكل عام على شكل ذكريات أو مغامرات عاطفية تفتقر إلى حس الوحدة الفنية التي كان يطالب بها إدغار آلان بو، ولقد نجحت هذه المجلة في إثبات أن القصة القصيرة كانت ملائمة جدا لتناول المواضيع الخيالية والخارقة للطبيعة، وليس من قبيل المبالغة القول بأن أفضل مجموعة قصص قصيرة عرفتها بريطانيا حتى منتصف القرن التاسع عشر كانت تتألف بشكل رئيسي من قصص الأشباح التي تنضوي تحتها قصص السيدة كاسكال، والكاتب الشهير تشارلز ديكنز وشيريدان وجايمس هوك والكاتب المعروف والترسكوت.

لقد اعتمدت قصص الأشباح والقصص الخارقة للطبيعة على التقاليد القديمة، وعلى القصص الشعبية، وهذا ما جذب إليها الكتاب البريطانيين. أما وحدة التأثير والتركيز على الجانب الفني، والتي غدت في مرحلة لاحقة من أهم خصائص القصة القصيرة فقد بدأ الكتاب يهتمون بها ويركزون عليها عند رغبتهم في كتابة قصص من هذا النوع إن أرادوا لقصصهم هذه أن تكون ناجحة.

ومرة أخرى نرى أن السوق التجارية، لا الاعتبارات الأدبية، هي التي دفعت عددا من الكتاب البريطانيين لكتابة هذا النوع من القصص. فالمجلات الدورية كانت تميل إلى نشر أعداد خاصة في فترة أعياد الميلاد تتناسب مع خصوصية هذه الأجواء التي تجتمع فيها الأسرة وتلتف حول موقد النار لتقرأ وتسمع قصصا مثيرة وتتابع أحداثا غير عادية، وفي رسالة بعث بها ديكنز إلى السيدة كاسكال يطلب منها المساهمة في عدد خاص من مجلته المعروفة باسم «كلمات لأهل المنزل» Household Words بمناسبة عيد الميلاد وكتب يقول:

«نحن الآن على وشك إصدار العدد الممتاز لعيد الميلاد وأظن أنك قادرة على المساهمة بقصة فيه وأقترح أن نطلق على هذا العدد اسما منزليا ونجعله يتألف من مجموعة من القصص القصيرة ترويها أسرة تجلس حول الموقد».

من المثير للاهتمام أن استخدام ديكنز لمصطلح «القصص القصيرة» عام 1852 يقترب كثيرا من المعنى الحديث لهذه التسمية ويبدو أنه كان يستطيع استخدام مصطلح «حكايات» لأن هذه الحكايات التي تقحم في الدوريات والمجلات وتروى لمجموعة حول موقد النار ترتبط موضوعيا بالاطار العام لهذه المجلات، ولايمكن اعتبارها مكتملة بذاتها ومستقلة عن مناخ هذه الدريات وفكرتها. ويبدو أن براندر ماثيوز كان محقا في قوله بأن

القصة القصيرة بالنسبة إلى الكتاب البريطانيين، كانت إلى حد كبير ثانوية عند المقارنة بأعمالهم البارزة في كتابة الروايات. ولايوجد حتى نهاية القرن التاسع عشر تقريبا روائيون بريطانيون كثيرون انتفعوا بقصصهم القصيرة من الناحية المادية أو أقاموا عليها شهرتهم.

أما في فرنسا وأمريكا حيث كانت القصص تكتب وتنشر بانتظام من ثلاثينات القرن التاسع عشر، وما تلاها، فلم يكن هناك اعتماد على مبدأ الأجزاء الثلاثة لقصصهم، وبذلك فإن الالتزام الفني بطول محدد لعمل مكتوب لم يكن أيضا موجودا. يضاف إلى ذلك أن الموضوع أو الفكرة يمكن أن يتكشفا من خلال الطول الذي يراه الكاتب مناسبا وهذا ما خلق تنوعا في الشكل أكثر مما هو موجود في بريطانيا.

● القصص القصيرة في نهاية القرن التاسع عشر في بريطانيا:

كان لانتشار القصة القصيرة في بريطانيا في أواخر السبعينات من القرن التاسع عشر عدة أسباب يرجع بعضها إلى الامكانات التجارية الجديدة التي نتجت عن تأسيس وإحداث مجلات ودوريات تهتم بإشباع رغبة هذا الجيل في القراءة المختصرة أو المحددة، ويرجع بعضها إلى نتيجة نشر ترجمات لكتاب فرنسيين، وخاصة الكاتب الشهير موباسان عام 1880، ويرجع بعضها الآخر إلى ظهور كاتبي قصة متميزين، أحدهما في اسكتلندا وهو روبيرت ستيفنسون، والآخر كان روديارد كيبلنغ الذي كان يعيش آنذاك في الهند الرازحة تحت الحكم الإنكليزي. وفي عام 1890 وتحت تأثير كل هذه العوامل مجتمعة. اشتد الطلب على القصص القصيرة وراحت تظهر في دوريات مرموقة مثل مجلة «الأكاديمية» ومجلة «الأدب» وفي المجلات الأسبوعية الرائجة مثل مجلة «الكتاب الأصفر» The yellow Book ومجلة «الستراند» The Strand التي قامت بنشر مغامرات شيرلوك هولمز على صفحاتها، والتي أكسبت الكاتب كونان دوييل الشهرة الواسعة وعدت أكبر نجاح تحققه القصة القصيرة على المستوى الشعبي.

لقد أضفى دوييل على القصة البوليسية ملامح خاصة باعطائه شارلوك هولمز سمات شخصية مميزة وباستعمال الشكل القصير والمحدد للقصة لاستيعاب التفاصيل العديدة للجريمة وطريقة اكتشافها والدلالة عليها، ولقد قدم ج. هـ ويلز إلى القصة القصيرة أسلوبا مشابها يدل على براعة. إذ توجه خياله إلى تأمل ما يخبئه المستقبل للإنسان الذي تجاوز حدود الأرض، ومن قصص مثل قصة «النجم» ابتكر ويلز فعليا قصص الخيال العلمي التي أصبحت من أشهر الأشكال الأدبية في القرن العشرين. وبقيت أفكار الأمور الخارقة للطبيعة رائجة تماما كما كانت، وانتقلت إلى طور جديد من قصص الرعب النفسي التي كتبها سيتنفسون، لكن النجاح الفني

والتجاري تحقق عندما نشرت في بريطانيا قصص روديارد كيبلنغ عن الحياة في الهند.

تنبع أهمية روديارد كيبلنغ بصفته كاتب قصة قصيرة من جراء توسيعه مجال القصة القصيرة في القرن العشرين، ولئن لم يتحقق طموحه في كتابة رواية ناجحة فإنه اشتهر من خلال القصص القصيرة والقصائد التي كتبها، فهو مايزال الشخصية البارزة الوحيدة التي اكتسبت شهرة واسعة من كتابة القصة القصيرة في الأدب الإنكليزي الحديث. وإن أنواع القصص القصيرة التي كتبها في بداية مهنته كانت محكومة بالمقدار الذي أفسحته له الجريدة التي كان يعمل بها في الهند. ففي البداية كانت قصصه لاتزيد على ألفي كلمة، وبعد ذلك بفترة تصاعدت إلى خمسة آلاف كلمة، وبعد عودته إلى لندن عام 1989 (وتسعة وثمانين) أخذ الناشرون والمحررون يتقبلون كل شيء يكتبه وذلك لشعبيته، ولكن لم تتجاوز قصصه أثني عشر ألف كلمة وبقيت معه تلك السمة التي تميز بها، ألا وهي الإيجاز في الكتابة، حتى نهاية حياته.

وكان العنصر الهام الآخر في نجاح كيبلنغ هو اتخاذه الموضوعات الغريبة مادة لقصصه، فلقد فتح أمام عامة القراء البريطانيين عالم الهند البريطانية بحياتها الاجتماعية وجنودها ومهندسيها وموظفيها المدنيين، وتحاول قصصه استكشاف تلك المجموعات من الناس الذين يعيشون على هامش المجتمع الفيكتوري والذين كان معظمهم من منبوذيه أو من ضحايا الطبقة الأرستقراطية التي تتمسك بمظاهر الوقار الاجتماعي.

إن ما يجعل كيبلينغ مختلفا عن كتاب القصة الذين سبقوه مثل: هورثون وبو وستيفنسون كان سعيه إلى تطوير مقدرته الفنية ككاتب قصص قصيرة ومحاولته المستمرة لتجريب أشكال وصيغ مختلفة متنقلا بين الشكل القديم الذي يعتمد على أسلوب سرد الحكايات الغريبة وبين قصص الحيوانات والقصص المجازية الرمزية وبين الأساليب القصصية المعقدة التي يستخدمها في قصصه التي كتبها فيما بعد، كما في قصته السيدة «باثاوست» Bathuost التي نشرت عام 1904 والتي جعلت نقلاتها السردية المفاجئة وحبكتها الغامضة القصة القصيرة تتعرض لتبدل عظيم في الشكل لم يستطع صنعه أي من الذين سبقوه. وإن الطبيعة التجريبية لهذه القصة أظهرت بعض الأساليب القصصية الحديثة والمعاصرة التي كان من الضروري تطويرها. ولئن كانت الفكرة الحديثة للقصة القصيرة مرتبطة بنفس العوامل التي أنتجت المدرسة الانطباعية في الرسم وآلة التصوير السريعة فإن من المنطقي هنا الادعاء بأن كيبلنغ هو أول من خطا بالقصة القصيرة خطوة حاسمة إلى الأمام نحو السينما.

وفي الوقت الذي تابع فيه كيبلنغ كتابة القصص بأسلوبه الخاص المميز حصل تطور آخر في القصة القصيرة له تأثير كبير في القرن العشرين فلقد ازدرى أتباع المدرسة الجمالية كيبلنغ

لفظاظته ومواقفه الإمبريالية وراحوا يتجهون إلى فرنسا كمصدر للإلهام وللأشكال الأدبية الجديدة وخاصة بين أتباع المدرسة الطبيعية الذين كان منهم بلزاك وفلوبير وزولا وموبسان، ومن هؤلاء الكتاب المختلفين بعضهم عن البعض الآخر استطاع اتباع المدرسة الجمالية تطوير أسلوب خاص لقصصهم القصيرة يمتاز بانخفاض في الحدة حتى يغدو في بعض الأحيان سطحيا، وبطابع قصصي ينتقل بين اللامبالاة المدروسة والموضوعية المحققة بشكل بارع، كما أنهم كانوا يميلون إلى نبذ الأمور الخارقة للطبيعة أو الغريبة كمادة لموضوعاتهم وإلى العناية بدلا من ذلك بالأشياء العادية في الحياة بتصوير اللحظة العابرة والتقلب بين المزاج الحزين والمزاج السعيد بطريقة جسدها فيما بعد الكاتب الروسي تشيخوف. وإن قصة «الجمرات» Em-bers للكاتب هربرت كرانكثروب تجسد هذا النوع من القصص بواقعيتها الدقيقة وقبولها حقيقة أن حياة الكثيرين من الناس ستؤول إلى نهاية محتومة ولئن تفوقت قصة «الحنين إلى الوطن» للكاتب جورج مور عليها برغم احتفاظها بالعديد من مزايا قصة «الجمرات» فإنها تقدم فكرة الحزن وكأنها قدر لابد منه في مكان محدد وثقافة معينة ألا وهو أيرلندا التي يحكمها القساوسة، والتي استطاع ابن بلده جايمس جويس فيما بعد معالجة موضوعها بشكل لاينسى في قصته الشهيرة أهالي دبلن 1914.

وفي خاتمة المطاف يمكننا القول: إن القصة القصيرة موجة في بحر الأدب وعنوان لشكل أدبي من مجموعة أشكال تهدف رغم اختلاف كتابها وتنوع مواضيع كتاباتهم وطريقة معالجتهم إلى رصد صور الحياة وتجميلها وتصوير مستقبل لها، وإن طول القصة وقصرها لا يأتي بشكل عشوائي وإنما هو عملية مدروسة وضرورية تحددها فكرة النص والرؤية التي يطرحها الكاتب.

الهوامش

(1) انظر المرجع المشار إليه.

(2) انظر كتابه بعنوان: تشارلز ديكنز (1906) ص85.

(3) ونتيجة لذلك ازدهرت هذه المكتبات وانتشرت في أنحاء البلاد وزاد عدد المشتركين فيها، وارتبطت مصلحة دور النشر ارتباطا وثيقا بذوق هذه المكتبات والقيم الأخلاقية والاجتماعية التي ترضيها.

مصر
المجلة الجديدة
العدد رقم 11
1 نوفمبر 1930

تطور القصة

من المعتقدات الشائعة أن كل فنان يخضع لما يقال عن الشاعر أنه يولد ولا يصنع. ولكن هذا الاعتقاد اصطدم بالثقافة الحديثة فأنزله من قاعدته الى الارض مثلا ديموقراطيا جديدا يقول « الصناعة للفنان أهم من ولادته ». فنحن نعيش الآن فى زمن اشتبكت فيه الفنون: فى التمثيل امتزج المسرح بالتصوير. وفى الموسيقى توشك ان تنجح تجربة التعبير عن الأنغام بالألوان. ومن هنا صعب على الفنان ان يعيش مقتصرا على موهبته فى فنه بل لابد له أن يلم ببقية الفنون. ثم هو مواجه لجيش كبير من زملائه. لهم فى كل يوم انتاج جديد. لامندوحة له أن يحيط به وإلا اصبح متأخرا. وهو ان فعل سيجد نفسه متحولا من فنان لامقياس لفنه إلا ذوقه الشخصى وموهبته الى صانع يفرده علم محدد الأطراف يسهل اتقانه بالتمرين. وليست الموهبة الشخصية أهم عنصر فيه

كذلك الحال فى القصة — سواء الطويلة أو القصيرة أو المسرحية — والذى يحفز تطور القصة انها أصبحت — بفضل مرونتها — الأداة الوحيدة التى تتمثل فيها أذواق الجماهير وميولهم الأدبية. ومن هنا احيطت بتزاحم لاتعرفه بقية الفنون. ووصلت بفضل صراع عقليات جبارة فى ميدانها الى مستوى راق. ووضحت فيه حقائق كثيرة اصبحت تربط القصة واصطلح على قيمتها فاكتسبت صفة القوانين

فالقصصى الحديث يواجه صعابا عديدة لم يعرفها زميله فيما مضى. لأنه إن اكتفى بموهبته خرج انتاجه فجاً خشنا. وانتصر عليه بسهولة قصصى لاموهبة له، ولكنه يحيط بمجموعة القوانين التى طال مرانه فيها

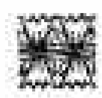
والنوع الأخير هو الذى يزحم السوق الاول فى الوقت الحاضر. فتجد فى معظم القصص أن الفكرة غير عويصة والمشكلة غير حيوية ولكن الأداء محبوكا والطريقة بارعة. وهذا وحده هو ما يعطى القصة قيمتها (والقصة المسرحية الحديثة فى فرنسا مثل واضح على ذلك).

وقد توطدت الصناعة فى القصة لدرجة أن الأدباء الذين يقرأون للناشرين يكتفون بالاطلاع على الصفحات الأولى وبلمحات بسيطة فيما بعدها ليحكموا عما اذا كانت القصة صالحة للنشر أم لا . ومقياسهم الوحيد وجود الآثار التى لاتتركها إلا يد متمرنة . وقد تخفى على يد تقتصر على موهبتها

ولا يتأتى الوقوف على مجموعة القوانين التى تربط القصة بالرجوع الى مؤلف واحد مهما كان بارعا فى فنه . فقد انقضى دور اختصار فرد واحد لفن كامل . وزالت قيمة المجهودات الفردية لأنها بطيئة وحل محلها نوع من التعاون وتوجيه القوى . فقد كان على الباحث فيما مضى ان يقوم بالتجربة العلمية وحده . وقد تفنى حياته فى الخطوات الاولى . ولكنه الآن يستغل مجهودات المساعدين الكثيرين فتتسع امامه فرصة النجاح ويحقق الفرد الواحد ما كان يعجز عنه جيل بأكمله بفرض تشابه الظروف . فالبحث العلمى الآن مجهود جماعات لا أفراد . والنتيجة الحتمية لذلك هبوط مستوى الموهبة الفردية

كذلك الحال فى القصة فقد اصبحت فى سيرها تعتمد على الجماعات لا الأفراد . واضمحلت المواهب الفردية . فاذا قارنا فردا بفرد نجد أن المؤلفين الأقدمين أبرع من زملائهم الحديثين . فليس بمعاصرنا من يقارب شكسبير أو دستوفسكى أو بلزاك مع ان افقنا العلمى اكثر اتساعا ووسائط البحث اسهل منالا وقد خلقت لنا الحروب مشاكل وعقد لانهاية لها . ولكننا اذا جعلنا مقياس المقارنة محصول الجماعة وجدنا ان الفن القصصى فى العصر الحديث قد بلغ درجة من الاتقان والاحاطة لم تعرفه العصور السابقة

يحيى حقى



مصر
إبداع
العدد رقم 8
1 أغسطس 1984

تطورات جديدة فى القصة القصيرة العربية

د. فاطمة موسى

ربما كانت القصة القصيرة فى اللغة العربية ، هى أكثر الأشكال الأدبية التى استعرناها من الغرب فى وقت باكر من هذا القرن شعبية ، وأكثرها تطورا . إنها الشكل الأكثر ملاءمة لاقتفاء آثار التغيرات ، سواء كانت تغيرات أدبية أو اجتماعية ، لأن من يحاولون كتابتها يمثلون قطاعا عريضا من ممارسى الكتابة . ولقد شهدت القصة القصيرة فى السبعينيات تغيرات ملموسة واضحة فى الرؤية ، والمزاج والتكنيك . ويستطيع أى ناقد اجتماعى أن يجد المادة الملائمة الكافية للتدليل على التمزق الاجتماعى والاغتراب الواسع الانتشار .

وكمثال على ذلك ، سوف أدرس هنا ، مجموعة نشرتها فى الشتاء الماضى فى القاهرة ، دار نشر جديدة ، تخصصت فى نشر الأدب الطليعى[1] . وتضم المجموعة نماذج من كتابات أحد عشر كاتبا ، جميعهم كتاب للقصة القصيرة ، كانوا قد نشروا هذه القصص فى السبعينيات[2] . وقد قام باختيار قصص المجموعة ، وكتب المقدمة ، إدوار الخراط ، وهو كاتب يتمتع بحساسية وإدراك عظيمين . والكُتاب الذين يقدمهم يكادون جميعا أن يكونوا فى أوائل الثلاثينيات من العمر ، ويبدو أنهم جميعا قد ابتعدوا عن تراث الواقعية وتقاليدها التى أرساها تيمور ، ومحفوظ وحقى وإدريس ومن سبقهم . وفى أعمالهم شىء من التشابه أو الارتباطات مع بعض القصص القصيرة التى كتبها يوسف الشارونى وإدوار الخراط فى الخمسينيات ، وهى قصص كانت قد حاولت تجريب تيار الوعى ، وكانت قد وصفت بشكل عام بأنها «سيريالية» ، حيث أنها كانت قد استخدمت من «الفانتازيا» أكثر مما كان شائعا فى تقاليد الواقعية الاشتراكية السائدة . ويرفض الخراط أى تفسير اجتماعى لأعمال هؤلاء الكتاب . وهو يعتقد بأن ظهور حساسية جديدة فى الفن ، قد يشير إلى تحول مفاجىء فى المزاج الإبداعى للعصر . ومع ذلك فإن علينا أن نعترف بأن الظاهرة الأدبية تحيط بها تغيرات اجتماعية رغم أن هذه الظاهرة قد لا تكون نتيجة لتلك التغيرات . ومهما كانت العلاقات بين الأنشطة الأدبية والأنشطة غير الأدبية فى مرحلة معينة ، فإننى أفترض أنه من المشروع بقدر كاف أن ندرس الرؤية الجماعية لهؤلاء الكتاب ، ولابد لى من الاعتراف بأنها رؤية كابوسية !

تبدو بعض القصص كأنها أحلام رديئة ، وربما كانت أصولها ترجع إلى كوابيس مؤلفيها . وبالعودة إلى ملاحظات محرر المجموعة ، أجد أن هؤلاء الكتاب قد ولدوا جميعا حول سنوات ١٩٤٤ - ١٩٥٠ . إنهم أبناء الثورة الذين نشأوا على شعارات الاشتراكية والمجد العربى ، وعانوا من انهيار عام ١٩٦٧ فى مرحلة حاسمة من شبابهم . وقد وصلوا إلى النضج فى زمن من الإحباط المرعب ، والتناقضات وما يكاد يكون انتكاسا كاملا للقيم الاشتراكية فى العقد السابق . وهم جميعا من خريجى الجامعات ، وباستثناء واحد أو اثنين منهم ، فإنهم يعملون جميعا مدرسين ، أو باحثين اجتماعيين ، أو سكرتيرين ، أو أنهم ببساطة مجرد موظفين حكوميين (وأحد الاستثناءات يتمثل فى محمد المخزنجى ، وهو طبيب فى المنصورة الذى يبدو واضحا أنه يتخذ من يوسف إدريس نموذجا

لـه ، ولكن قصصه بـالغة القصـر ، والتجارب التى يحكيهـا كوابيس تختلف عن التفاصيل الاجتماعية والنفسية التى ينقلها يوسف إدريس بدقة . والاستثناء الثانى مهندس ميكانيكى أو معمارى فكلمة مهندس بالعربية قد تعنى الاثنين) .

وبالنظرٌ إلى وظائفهم وتواريخ ميلادهم ، يستطيع المرء أن يستنتج أن هؤلاء هم أبناء «الجماهير» الذين حصلوا على ميزة التعليم الحكومى المجانى ، وعلى درجة جامعية ، وأخيرا على وظيفة حكومية تتيح لهم الحصول على مرتب ثابت ، ولكن دون أن يتضمن ذلك بالضرورة قيامهم بـأى عمل حقيقى . لقـد درسوا فى المدرسة اللغة الانجليزية و (أو) الفرنسية أو الألمانية ، ولكنهم لا يقرأون أية لغة أجنبية . وهم يقرأون أعمال مؤلفين من العرب ، ويقرأون ترجمات نشر أغلبها فى بيـروت . لقد قرأوا كولين ويلسون وكامو وبـريخت وروب جرييـه وساروت وبوتور ، جميعا فى ترجمات بيروت المشوشة (ويبدو أن كامو قد ترك أعمق أثر على الكتاب العرب) . وتظهر آثار هذه القراءة فى العبارات الجديدة التى يستخدمونها ، وبناء الجملة المحطم ، وعـلامات التنقيط المنتشـرة بكثرة فى أعمـالهم . إنهم يمثلون ظـاهرة بعيـدة جدا عن «المـدرسة الحـديثة» التى ظهـرت فى العشرينات أو المجموعات الأخرى من مثقفى الطبقة الوسطى الذين كانوا يلتقون فى «منادرهم» لكى يقرأوا شيكسبير أو هومير أو تشيكوف أو جوركى وموباسان فى ترجمات انجليزية جيدة ، والذين كانوا يحلمون بكتابة قصص «واقعى» كمساهمة إيجابية من جانبهم فى الأدب المصرى . وكانوا فى المدرسة يحصلون على معرفة وتدريب عميقين فى العربية الفصحى ، وحينما كانـوا يقرأون ترجمات فإنها كانت فيما قام به أمثـال محمد السبـاعى والمنفلوطى وحافظ ابراهيم .

إننى لم أورد هذه المقارنة لكى أقلل من إنجاز هـذا الجيل الجديد من كتِاب القصة القصيـرة ، وإنما أوردتها لكى أبين أسباب الاختلاف - على سبيل المثال - بينِ يحيى حقى وبين عبده جبير الذى يعد واحدا من أكثر الأحد عشر كاتبا الذين قرأت لهم فى هذه المجموعة إثارة للاهتمام .

إن أعمال هؤلاء الكتاب الجدد أكثر تركيزا ، وهى بالفعل أكثر شاعرية . إنهم لا يتوسعون أبدا فى توضيح فكرة أو تقديم صورة ، وهم يتخلصون من التفاصيل بوجه عـام ، ولغتهم مثقلة بالإيحاءات والتداعيات ، وتعبيرهم موجز مختصر . وهم يستخدمون تكنيكات السرد الجديدة التى تساعد على الفصل بين ما يجرى سرده وبين أى عاطفة . وحتى حينما يستخدمون التفاصيل ، فإنها تكون بقدر من الحيادية المطلقـة ، حتى أنها تبدو فى النهاية بلا معنى ، معربة عن اغتراب القاص وإحساسه بالإحباط . ولست أريد أن أعطى انطباعا بأنهم يكتبون جميعا بـطريقـة واحـدة . إن كـلا منهم - بـالـطبـع - يختلف عن الآخرين ، وهم يستخدمـون التكنيكات الجـديدة بـدرجات متفاوتة من النجاح ، ولكنهم يشتركون بالفعل فى شىء معين : إنهم يعربون عن إحساس بالإحباط ، والعقم ، والاحتجاج ، مختفيا وراء قناع من اللامبالاة . ويأتى الموت بطرق عديدة ، ولكنه يوصف دائما بحيادية مطلقة ، كما لو كان يرى من بعيد . ولا يمكن أن يكون هناك ما يخيف أكثر من هذا .

تتخذ قصة «جسم بارد صغير» لمحمود الوردانى من مـوت أحد أبطال الحـرب موضـوعا ، ولكن شيئا لا يقال لنـا عن الظروف التى اصبح بمقتضاها الشاب شهيدا ، أو كيف أصيب بالجرح الذى تسبب فى موته . ومن الواضح أن الراوى جندى آخر كلف بمهمة إخراج جثمان الميت من المستشفى واصطحابها إلى القرية حيث ينبغى أن تـدفن . إن ما نحصـل عليه هـو تفاصيل العمل الكتابى الذى ينبغى عليه القيام به ، والأصول الخمسة للوثيقة التى يملأها ، والمناقشة التى يدخلها مع الموظف فى المستشفى حـول «شهادة الاستشهـاد» التى ينبغى أن تختم بشكل سليم ، ونعرف بوصول الضابط الذى ذهب إلى البلدة لشراء القماش اللازم للكفن ، ونعطى تفـاصيل عمليـة لف الجسد بالكفن : والجسد ملفوفا بكفنه إذ يحمله شخصان إلى السيارة ، وقد ظهـر إصبع قـدمه الصغيـر ، الجسـد الصغيـر البارد . إن حياة الراوى وزملائه الخالى من العاطفة ، وكفاءة إنجاز العمل الكتابى وسرعتـه قد يشيـران إلى مدى كثـرة ما يتوجب عليهم القيام به فى هذه العملية . وحينما تشرع السيارة فى رحلتها إلى القرية ، فإننا - نحن القراء - نعرف ما سيسببه وصـول الجسم البارد الصغيـر إلى قريـة الجنـدى فى الـظلام الليل . يتمتع هذا السرد الحيادى ، المتعدل النغمة بأكثر قدر من الإبانة عن عبثية الموت ، بل الموت البطولى .

ها قد استخدمت - أخيرا - كلمة « عبث » التى تجنبتها من البداية ، حيث اننى أكره أن أضع طابعا مميزا ثابتا (خاتما) على شىء بالغ الحيوية مثل القصة القصيرة . إن الانطبـاع الذى تـولده هـذه القصص بشكل جمـاعى ، هو انـطباع عن أدب عبثى ، والإحساس بالحيرة الذاهلة ، والاغتراب ، وعقم كل جهد إنسانى يتولد بشكل بالغ الحدة والوضوح .

وإذ نعود إلى الهوامش التى كتبهـا المحرر ، نجـد أن هذه القصص القصيرة قد نشرت إما فى جريدة «المساء» القاهرية ، أو فى مجلات صغيرة تطبع بالأوفست وتوزع على نطاق ضيق ، أو فى دوريـات تصدر فى عـواصم عربيـة أخرى . فلم تكن

السبعينيات فى القاهرة تتيح سوى فرص ضئيلة للغاية لنشر كتابات الكتاب الطليعين الشبان ، بعد اختفاء مجلة «المجلة» والصفحات الأدبية فى معظم الصحف والمجلات . وفى الوقت نفسه وجد سوق متزايد الاتساع فى البلدان العربية الأخرى ، وفيها انتقل كثيرون من المثقفين المصريين من الأجيال الأكبر بأنفسهم إلى عواصم عربية أخرى ، فقد وجد هؤلاء الكتاب الشبان مكانا لقصصهم فى دوريات عربية أخرى .

نظرة على القصة فى سوريا :

فى هذا المقال حول القصة السورية القصيرة (١٩٨٢) ، يبحث الدكتور حسام الدين الخطيب - بين ما يبحثه - قصصا قصيرة نشرتها مجلة «الموقف الادبى» فى عدد خاص لها صدر عام ١٩٧٧ . يعبر الكاتب عن شعوره بالصدمة إزاء الرؤية التى تقدمها تلك القصص ، ويسأل متعجبا : «ماذا يمكن أن يكون قد حدث فى ذلك العام ؟» فالقصص تولد انطباعا بوجود كارثة ، وانتكاسات ، ومعاناة ، وفقدان للعلاقات ذات المعنى مع العالم ، ومناخا خاليا تماما من كل أمل فى التصالح مع العالم .

إن تجربة الشخصيات الرئيسية (فى هذه القصص السورية) هى الظلام المطبق يغلف العالم ، وهو ليس ظلاما يبصره الجيل الجديد - وحده - الذى يبحث علاقات جديدة مع بيئتهم ، وإنما يبصره أيضا الجيل الأكبر الذى غالبا ما كان انتقاديا ، وإن كان دائماً يتطلع إلى آفاق أكثر إشراقاً .

ينقل الكتاب الأصغر سنا إحساسا بالنفى والاغتراب ، عاطفيا وثقافيا فى وقت واحد ، أما الأكبر سنا فيصفون عالما مليئا بالفساد وفقدان القيم والنكوص أو الارتداد بشكل عام . فما سبب هذا اليأس ؟ هكذا يتساءل الدكتور الخطيب . لماذا هذا الإحساس بالاغتراب والعزلة الكاملة عن الحياة الاجتماعية ، بل عن الحياة القومية ؟

ينبغى أن يلفت هذا العدد من «الموقف الأدبى» انتباهنا إلى الفراغ الثقافى المرعب فى كل حالة تقريبا . ومع ذلك ، فهناك فارق كبير بين جيلين ، وبين طريقتين فى الكتابة . فالمجموعة الأصغر سنا تعتمد - من أجل معالجة مادتها - على الرؤية الشخصية ، وعلى الحدس ، وعلى اللاوعى . ويبدو أن هؤلاء الكتاب الجدد يبحثون عن صيغة أصيلة جديدة ما للتعامل مع الحياة . وهم ، بوجه عام ، لايؤمنون بأن العقل او المنطق مؤهلين للتعامل مع المشاكل التى يعالجونها . وهم يستخدمون تكنيكات جديدة للكتابة ، تعلموها من الكتاب المعاصرين الذين قرأوا أعمالهم مترجمة . ومع مشكلة التواصل ، فإنهم يبدون أكثر سيطرة على مادتهم . ويبدو أنهم تمكنوا من تطويع اللغة العربية لهذه الأنواع من السرد القصصى ، ولكنهم يظهرون ميلا واضحا إلى استخدام «الكليشيهات» .

ويشكو الخطيب ، الذى يبدو واضحا أنه ينتمى هو نفسه إلى الجيل الأكبر ، من أنهم يتصورون العالم فى شكل من الفوضى ، ومن أنهم - بالطبع - لايفصحون عن رؤية واضحة ، وإنما يقدمون إحساسا بالمعاناة ، والاغتراب والعجز عن الفهم ، والانضغاط والتصدع . وتستمر شكواه فى القول بأنهم يتجاهلون التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية العظيمة فى المجتمع السورى . فإذا حاول ناقد اجتماعى أن يعيد تركيب صورة هذا المجتمع معتمدا على القصص القصيرة المنشورة ، فلابد أن يصيبه الرعب مما يبدو معه أن الشخصيات لاتعيش فى مجتمع ، بل فى فراغ .

ولايستطيع هذا الناقد السورى أن يوافق على هذا الاتجاه الجديد فى القصة القصيرة . وهو يعتقد أن فقدان الثقة ، والمعاناة القاسية ، والاغتراب الحاد تعد : «علامات سلبية ، تعوق تقدم القصة القصيرة» .

وهو يحصى خمس عشرة قصة فى المجموعة ، تعالج الفقر ، والمعاناة ، والإحباط ، والقهر. ويحصى ثلاث قصص فقط تدور حول ما يسميه بـ « الحياة القومية » . وهناك قصة واحدة فقط تتمتع بنظرة متفائلة إلى المستقبل ، إذ تصور شخصية « إيجابية » وهى تدور حول بناء سد الفرات . والأكثر من هذا ، أن القصة الوحيدة حول فلسطين ، قصة ضعيفة .

ومن بين الجيل الأكبر ، يبرز زكريا تامر باعتباره الكاتب الاول بين كتاب القصة القصيرة السورية . وقصته التى تتضمنها هذه المجموعة هى قصة : « راندا » ، وهى أمثولة جميلة ، تقدم ما يكاد يكون معالجة شعرية ، ومحاولة لوضع اليد على رؤية سيريالية عن وجود الإنسان وعلاقته بالكون . وهى تقدم تجربة الطفلة راندا مع الكون ، فى شكل أمثال ، بسيطة ومؤثرة ، ولكنها قصة بعيدة عن أن تكون واقعية مثل أعمال أخرى لمؤلفها . وقد كانت المسابقة - التى قامت عليها هذه المجموعة ومجموعات اخرى من السنوات التالية - مفتوحة للكتاب من بلدان عربية اخرى ، وكان هناك مشتركون منتظمون من مصر والعراق . ولا يرى الناقد فرقاً واضحاً بين أعمال هؤلاء وأعمال المتسابقين السوريين .

* * *

إن ما يدهشنى حقاً ، زن هذا الصوت لا يصدر فقط عن

الكتاب المصريين والسوريين ، وإنما يصدر أيضاً عن الكتاب السعوديين . ومنذ عام ١٩٧٩ ، حينما بدأت فى متابعة الكتابات السعودية ، لاحظت هذا الانسجام أو التماثل الغريب مع الرؤية « العربية » على الرغم من كل التغيرات التى جلبتها إلى بلادهم دولارات البترول . وأختار هنا ، كمثالين ، مجموعتين ، نشرتا فى أواخر السبعينيات هما : « الخبز والصمت » تأليف محمد علوان (١٩٧٧) و : « الرحيل » تأليف حسين على حسين (١٩٧٨) .

فى المقدمة التى كتبها يحيى حقى لمجموعة : « الخبز والصمت » ، يعلق على ما فى القصص من إحساس بالإغتراب ، وغموض المواقف والشخصيات ، وما فى كل من اللغة والرؤية من تركيز . وهو يعترف بأن تلك القصص « حديثة » بمعنى أنها تعبر عن حساسية حديثة تنتمى إلى الربع الأخير من القرن العشرين . إنها ليست كتابات مبتدئى مثلما كانت كتابات حقى وأصدقائه منذ خمسين عاماً مضت . إنها تملك تراث القصة القصيرة فى بلدان عربية أخرى لكى تبنى فوقه . وهى من جانب آخر ، تأتى بمادة جديدة ، والمشاهد التى تبتعثها تنتمى إلى بيئة خاصة ، إنها الحياة القروية فى جنوبى الجزيرة العربية ، مثلما أشار إلى ذلك ناقد فى عرضه لمجموعتى علوان من القصص القصيرة . إنه المجتمع الزراعى القديم العهد بفقره القديم ونزعته المحافظة وعدم ثقته فى أى جديد ، وقد ابتعث بشكل شعرى بالاستعانة بالرموز والصور والجمل القصيرة ، غير المكتملة غالباً ، وكل التكنيكات الجديدة للكتابة العبثية .

والمجموعة الثانية أكثر إدهاشا . فمجموعة « الرحيل » تتخذ من حياة المدن موضوعا لها . ولكنها مدينة ذات شوارع قذرة ، ومقاه صغيرة وحافلات مهشمة . ويستخدم المؤلف تكنيك تيار الوعى لكى يطلعنا على عقول شخصياته وأفكارها الداخلية . وتثير اللمحة التى نحصل عليها الرعب . فالإحباط هو الصفة الكبرى لجميع شخصياته ، من الطلبة ، والعمال ، وصغار الموظفين الحكوميين ، أو ببساطة ، من الرجال العاطلين ، لأن هؤلاء هم نوع الشخصيات التى يختارها. تكشف كل شخصية عن الفشل واليأس من خلال اللمحات التى نحصل عليها من وعى الشخصية ذكراً كانت أم أنثى .

ويبرز المقهى بصفته مكانا هاماً يلجأ إليه الكثير من الشخصيات . ووسط الجو الصاخب ، يعطينا الراوى إحساساً باغتراب شخصيته الرئيسية . وثمة محاولات خائبة للتواصل ، تنتهى بعودته إلى البيت مكتئباً ووحيداً . ويهاجم الإحساس بالغثيان معظم الشخصيات ، إذ تتصبب عرقاً فى الحافلات المزدحمة أو فى الحجرات سيئة التهوية . وفى حوار أجريته مع المؤلف ، اعترف لى بمدى عمق تأثره حينما قرأ لاول مرة ، روايتى كامو : « الطاعون » و « الغريب » . وإننى لأدهش من جديد كلما قرأت قصة قصيرة سعودية فى صحيفة أو مجلة ، وإزاء التناقض بين نغمة الزهو والرضى عن النفس للصحيفة ككل ، وبين الرؤية المعبرة عن الاغتراب وتشتت التجربة والإحباط فى العمل الإبداعى . ولا يسعنى إلا أن اطرح السؤال الذى طرحته فى عرض نقدى لمجموعة : « الرحيل » هل يتوافق الكاتب - فحسب - مع تقليد أدبى ، أم أنه يصور جانباً معيناً من هذا المجتمع ، لا أستطيع أنا ، بوصفى غريبة عنه ، أن أراه ؟ ولكن ، أين هى المدينة الحديثة النظيفة ، والبنايات الشاهقة ، والأسواق الزاخرة بالسلع ، والناس الحسنو التغذية ، الحسنو المظهر الذين أراهم حولى دائماً ؟ ألا يشكلون مادة ملائمة للأدب ؟ لقد طرحت هذا السؤال فى نهاية العرض الذى كتبته ، فسبب لى ذلك مشكلة . فقد علق أحدهم فى جريدة « الرياض » قائلا إنه من الواضح أننى أعتقد أنه ليس للشعب السعودى مشاكل اجتماعية . ولكننى مازلت أعتقد أنه من المدهش ألا يكون أى جانب من جوانب مجتمع متزايد النمو ، يجرى تحديثه ، وصناعى ناجح ، قد ظهر فى القصة القصيرة السعودية .

* * *

إننى أخلص من كل هذا ، إلى أن القصة العربية القصيرة فى السبعينيات ، تتحدث بصوت واحد ، بصرف النظر عن الظروف الإقليمية . وهناك مثلما قال ادوار الخراط ، حساسية جديدة ، منفصلة تماماً عن الواقعية الاشتراكية التى وجدت فى الأربعينيات والخمسينيات .

القاهرة : د. فاطمة موسى

هوامش

(١) الدار المقصورة : دار القاهرة للنشر ، والمجموعة هى :
* مختارات من القصة القصيرة فى السبعينيات . التحرير .
(٢) بعض القصص ، التى ضمتها المجموعة ، لم تكن قد نشرت من قبل . التحرير .
(٣) القى هذا المقال ، كبحث فى الاجتماع السنوى للجمعية البريطانية لدراسات الشرق الاوسط ، بجامعة كمبريدج - يوليو ١٩٨٣ - وترجمه عن الانجليزية : سامى خشبة .

الأردن
مجمع اللغة العربية الأردني
العدد رقم 23-24
1 يناير 1984

تعليقان

للدكتور إحسان عباس
عضو مؤازر في المجمع

- ١ -

أتيح لي أن أطلع على أعداد من مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، بعد أن وصلتني متأخرة عن تاريخ صدورها، فاستوقفني في العدد المزدوج ١١ - ١٢ (كانون الثاني - حزيران ١٩٨١) بحث بعنوان «رأي في تحديد عصر الراغب الاصفهاني» للدكتور عمر عبدالرحمن الساريسي (ص٤٣-٧٦) وقد انتهى الباحث في دراسته الى أنّ أبا القاسم الراغب الأصفهاني كان في الأرجح معاصراً للصاحب بن عباد، ثم من بعده للوزير أبي العباس أحمد بن ابراهيم الضبي المتوفى عام ٣٩٩، أي أنه من رجال القرن الرابع وربما أدرك أوائل القرن الخامس، وأن المصادر التي جعلت وفاته سنة ٥٠٢ أو ٥٦٥ قد وقعت في الخطأ. وقد حشد الباحث كثيراً من الأدلة المرجحة على تفاوتها بعداً وقرباً ليصل الى هذه النتيجة.

ولست في هذا المقام أناقش ما أورده من أدلّة ولكني أحاول أن أضيف اليها ما لعله ينقل أمر الترجيح حول عصر الراغب إلى ما يشبه الحسم، معتمداً في ذلك على كتاب محاضرات الأدباء.

١ - ورد في محاضرات الراغب (١ : ١١٩ ط. دار الحياة، بيروت)* ما يلي: «أبو القاسم قال: كتبت إلى أبي القاسم بن أبي العلاء أبياتاً أستعير منه شعر عمران

* رقم (١) يعني الجزءين الأول والثاني وهما متتابعا الترقيم ورقم (٢) يعني الجزءين الثالث والرابع.

بن حطان، وضمنتها أبياتاً لبعض من امتنع من إعارة الكتب إلا بالرهن، وأبياتاً عارضها بها أبو علي بن أبي العلاء» ثم أورد الأبيات وعلّق على ذلك بقوله (١ : ١٢٠) «والغرض في ذلك ما قاله ابو القاسم (اي ابن أبي العلاء) لا ما خاطبته به، أعوذ بالله أن أكون ممن يزري بعقله بتضمين مصنّفات شعر نفسه».

فأبو القاسم المذكور في أول الرواية هو الراغب الأصفهاني نفسه، وهو يصرّح أنه يكتب الى أبي القاسم بن أبي العلاء، أي هو معاصر له، ولدى البحث عن ترجمة أبي القاسم بن أبي العلاء وجدت أنه من رجال الصاحب بن عباد، فقد كان بين الشعراء الذين وصفوا داراً للصاحب بناها باصبهان وأنشده قصيدة منها (اليتيمة ٣: ٢٤٣).

دار تمكنت المباهج فيها نطقت سعود العالمين بفيها

وله قصيدة في برذون أبي عيسى المنجم الذي نفق باصبهان، ونظم الشعراء فيه مراثي كثيرة باقتراح من الصاحب نفسه (اليتيمة ٣: ٢٢١) وقد ترجم له الثعالبي في اليتيمة (٣: ٣٢٤-٣٢٥) فذكر ان اسمه «غانم» وقال فيه: «شاعر ملء ثوبه، محسن ملء فمه، مرغوب في ديباجة كلامه، متنافسٌ في سحر شعره، ولم يقع إليّ ديوانه بعد، وإنّما حصلتُ من أفواه الرواة على قطرة من سيح غُرَره، وغيضٍ من فيض ملحه...» فاذا عرفنا أن أبا القاسم هو ابن ابي علي (كما صرّح بذلك الراغب نفسه في المحاضرات ٢ : ٥٧٩) كان هذا الرجل هو غانم بن أبي علي بن أبي العلاء الأصفهاني، وقد كان حياً بعد وفاة الصاحب سنة ٣٨٥ لان له قصيدة في رثاء الصاحب (اليتيمة ٣: ٢٨٤). وقد اهتمّ الراغب بأبي القاسم وأبيه في محاضراته فأورد لهما بعض الأشعار (انظر: ٣٠٢، ٣٩٦، ٦٢٦، ٢: ٥٢٧، ٥٧١) ٥٧٩ فالنص الذي ورد في المحاضرات يوضح الأمور التالية:

(أ) ان الراغب عاصر أبا القاسم بن أبي العلاء وأباه، أي عاش في عصر

الصاحب بن عباد قطعاً لا ترجيحاً، وقد عرف البيئة الاصبهانية معرفة دقيقة، كما يؤكد ذلك رواياته عن شؤون اصبهانية لا يعرفها إلا من كان له اهتمام خاص بتلك البيئة، وعرف كثيراً من رجالات اصبهان وشعرائها وأورد بعض اشعارهم وأخبارهم في محاضراته (راجع قصصاً عن اصبهان في المحاضرات ٢ : ٤٤٨-٤٤٩، ١ : ٣٥٢، ٤١٩).

(ب) أنه كان مهتمًا بديوان عمران بن حطان، ولا نحسب أن يصدر مثل هذا الاهتمام عن رجل شيعي.

(جـ) أن الراغب كان ينظم شعراً، ولكنه التزم بأن لا يذكر شيئاً من شعره في مؤلفاته.

٢ ـ يؤكد الراغب معاصرته لأبي القاسم بن أبي العلاء في موطن آخر من محاضراته (١ : ٨٦) إذ يقول: «أنشد أبو القاسم بن أبي العلاء يوماً شعراً كاتَبَ به رئيساً، **وكنا** سمعناه منه **قبل**، فعوتب في ذلك فقال: أنا نظمته **أقلّد** به من أشاء».

٣ ـ يروي الراغب على نحو مباشر عن أبي الفرج الكوفي فيقول (محاضرات ٢ : ٤٩٩) حكى أبو الفرج الكوفي قال: حضرتُ مجلسَ الصاحب وعنده علوي شاميّ يحدثه بما شاهده من الاعاجيب... الخ».

فهذا معاصرآخر للصاحب يروي عنه الراغب، والمكنّون بأبي الفرج كثيرون، منهم هذا الكوفي، وأبو الفرج الساوي (اليتيمة ٣ : ٣٧٧) وأبو الفرج ابن هندو (اليتيمة ٣ : ٣٩٧ وابن أبي أصيبعة ١ : ٣٢٣) وأبو الفرج الكاتب حمد بن محمد وهو اصبهاني، وكان مكيناً عند ركن الدولة البويهي،وكان أبو الفضل

ابن العميد لا يوفيه حقه (أخلاق الوزيرين): ٤٢١) وأبو الفرج البغدادي الصوفي (أخلاق الوزيرين: ٢٧٩).

٤ ـ ويقول الراغب في محاضراته أيضاً (١: ٧٠٦) «وحدثني أبو سعيد بن مرداس أنه قعد مع جماعة فيهم ابن بابك تحت عريش كرم يشربون فأصابهم مطر فقال ابن بابك. . .» ولم أهتد إلى ما يوضح مكانة أبي سعيد ابن مرداس وشهرته، ولكنه على أية حال عاصر عبدالصمد بن بابك الشاعر (المتوفى سنة ٤١٠) وابن بابك من الوافدين على الصاحب وله فيه مدائح كثيرة.

٥ ـ وجاء في المحاضرات (١: ٤٣٣) «كتب علي بن القاسم رحمه الله: بلغني عن حال رمدٍ عرض له ما أرمد خاطري، وأظلم ناظري، وأذهلني عن كل مهمّ، وخفف في عيني وقلبي كلَّ ملم». هذا الترحم على علي بن القاسم لم يجيء عفواً، وإنّما هو يدل على معرفة أو صداقة بين الراغب وهذا الكاتب، وقد كان عليّ بن القاسم الكاتب معاصراً للتوحيدي أي معاصراً للراغب الأصبهاني والصاحب، وكانت ذكراه ما تزال حيّةً لدى تأليفِ محاضرات الأدباء (انظر أخلاق الوزيرين: ١٢٤ والصداقة والصديق: ١٧٧ ط. دمشق، والامتاع والمؤانسة ١: ٦١).

٦ ـ لا مجال للشك في أنّ «الأستاذ الرئيس» هو أبو العباس الضبي، فقد ذكره الراغب بلقبه فقط (أي الأستاذ الرئيس) دون ذكر اسمه في محاضراته (٢: ٦٤) واورد له البيتين التاليين:

لا تركننَّ الى الوداع وان سكنتَ إلى العناقِ
فالشمسُ عند غروبها تصفرُّ من خوف الفراقِ

وقد أورد الثعالبي هذين البيتين في اليتيمة (٣: ٢٩٥) لأبي العباس أحمد

بن إبـراهيم الضبي. وذكـر ياقوت في معجم الأدباء (٢ : ١٠٥) أن «الكافي الأوحد» من ألقاب الضبي، ونقل ذلك الدكتور الساريسي عنه، وبهذا اللقب أي «الوزير الرئيس الكافي الأوحد» ذكره الراغب في المحاضرات (١ : ٤٣٥) وأورد له أبياتاً في وصف نزلةٍ أصابته، ولم ترد هذه الأبيات في اليتيمة. وَذِكْرُ الضبيِّ على هذا النحو يقرر حقيقة الصلة ـ والمعاصرة ـ بينه وبين الراغب الأصفهاني.

وفي المحـاضرات أيضـاً نصـوص تلقي بعض الضـوء على شخصية الراغب، فمن ذلك:

١ ـ وقلت لبعض المتصـوفـة إنك لوطي فقال: , ما تقول في لصٍّ لا يسرق، هل يلزمه القطع؟ (١ : ٢٢٧).

٢ ـ أورد (١ : ٦٢٩) قصـةً عن فرقد السبخيّ والحسن البصري حين اجتمعا على مائدة وأبى فرقد أن يأكل الخبيص خوفاً من أن لا يؤدي شكر الله تعالى عليه فقال له الحسن: كُلْ فلنعمةُ الله عليك في الماءِ البارد أعظم منها في الخبيص.

وعلق المؤلف على القصة بقوله: قال الشيخ أبو القاسم رحمه الله: فانظر الى فقه الحسن وفهمه وإلى ضعف رأي فرقد مع إسلامه، واعتبر بهما قولَ النبيّ ﷺ: فضلُ العلم أحبُّ إليَّ من فضل العبادة، ولفقيهٌ واحدٌ أشدُّ على الشيطان من ألفِ عابد.

٣ ـ وذكر القصة التالية (٢ : ٤٠٦) قال عمر بن عبيد الله لرجل: عظني، فقال: قد قطعتَ عامَّةَ سفرك فان استطعتَ أن لا تضلَّ في آخره فافعل.

وكان تعليقه عليها: قال المؤلف: وأنا أقول قد ضللتُ عامة سفري، فان

لم يهدني الله فويلٌ لي، ختم الله لي بخيرٍ ولمن كتب وقرأ.

ترى هل هذا التعليق يفيد أن مصنفاته الأدبية كتبت في أوائل عمره كما يوحي بذلك حديث الدكتور الساريسي (مجلة المجمع: ٥٧) أو هو يدل على عكس ذلك، إلا أن يكون قد ردَّد النظر في بعض مؤلفاته المبكرة، حين أصبح في سنٍّ عالية، فأضاف مثل هذه العبارة.

٤ ـ وقال بعد أن أورد عدداً من التمنيات (١: ٤٥٦): نسأل الله أن يعطينا مُنانا بعد أن يوفقنا لتمنيّ ما فيه مصالحنا.

بقي أن أقول إن التدقيق في محاضرات الراغب يؤكد كثيراً من النتائج التي وصل إليها الدكتور الساريسي مثل إعجاب الراغب بالمتنبي ومعرفته قصصاً دقيقة عن الصاحب لم يلمّ بها أبو حيان أو الثعالبي، وايراده أشعاراً كثيرة للصاحب قد توازي ما أورده للمتنبي، كما أنه يذكر كتاباً اسمه «الأحداق» (٢: ٥٣٣) ولعلّه ان يكون أحد مؤلفاته.

أمّا لماذا تجاهلته كتب التراجم (ما عدا البيهقي في تاريخ الحكماء والسيوطي في بغية الوعاة) فكلّ التعليلات التي أوردها الباحث لا تثبت للمناقشة، وأرى أن الأمر ليس من قبيل التجاهل (والا فكيف وصل ذكره إلى البيهقي؟). لا بد أن تكون هنالك مصادر سابقة للبيهقي قد عرّفت به ولكنها لم تصلنا، ولعلّ لزومه لاصفهان وعدم مبارحتها ـ فيما أقدر ـ قد جعله بعيداً عن «دائرة الضوء»، ولهذا السبب نفسه ولأسباب أخرى تقديرية لم يذكره التوحيدي بين من سألهم عن آرائهم في الصاحب. بلى، أُرجّح أنه ذكره في قوله: «وقلت للشيخ العالم: أما أنت من بين الناس فقد حظيتَ عنده ونلتَ منه، فقال: لو عرفتَ ما يتقد على فؤادي من الغيظ عليه لرحمتني في بلائي بأكبر مما تحسدني عليه في ظاهر أمري» (أخلاق الوزيرين: ٣١٦) فهذا «الشيخ العالم» مقرّب من

الصاحب، كما تنطق بذلك حال الراغب، ولكن الراغب نفسه على إعجابه بالصاحب لا يتورّع عن إيراد النادرة وإن كان فيها غمزٌ للصاحب، جاء في المحاضرات (١ : ٣٧٦).

قال العثماني في الصاحب:

وفدنا لنشكر كافي الكفاةِ ... ونسأله الكفَّ عن برِّنا

فقال العلوي: قد كُفِيتَ فان الصاحب صار لا يعطي شيئاً.

فان لم يكن هذا «الشيخ العالم» هو الراغب الأصبهاني نفسه، فان أبا حيان لم يلقه، لان إقامته عند الصاحب كانت في فترة إقامة الصاحب بالريّ، كما كانت علاقة الراغب بالصاحب وثيقةً يوم كان هذا الثاني باصبهان.

- ٢ -

في العدد السابق نفسه من مجلة المجمع الأردني مراجعة لكتاب «أخبار أبي القاسم الزجاجي» تحقيق الدكتور عبدالحسين مبارك (بغداد: ١٩٨١) والمراجعة بعنوان: «مع تحقيق كتب التراث» (ص٩٢ - ١١٥) بقلم صديقنا الدكتور إبراهيم السامرائي، والكتاب موضوع المراجعة كتاب قيم وان كان يلتقي مع «أمالي الزجاجي» في كثير من النصوص، إلا أنه بائس تحقيقاً وطبعاً، ولا يتدارك ما فيه من أخطاء تصويب هنا أو هناك، ولا نُصْحُ الدكتور السامرائي للمحقق بأن يتولى إعادة التحقيق، وأنا أعتقد أن الجهود التي تبذل في تصحيح بعض أخطاء مثل هذا الكتاب تذهب هباءً، وأقول لصديقي الدكتور السامرائي: يبدو أنك تشهر سيفك على أعزل (وليس هذا مقبولاً في شرعة الفروسية).

وقد لفت نظري في المراجعة (ص: ١١٠) بيتان كتبهما إسحاق الموصلي إلى عَريب المأمونية وذكر المحقق أنهما لا يوجدان في ديوان إسحاق، وقال الدكتور السامرائي تعليقاً على ذلك «كأنه لم يعرف أنَّ الديوان هو صنعة حديثة فقد جمع أشعاره أحد المعاصرين» قلت: ولعلّ السرَّ في عدم ورودهما في ديوان الموصلي أنهما ينسبان في معظم المصادر إلى عليّ بن الجهم، وأنا أكتفي بالاشارةِ إليهما في الأغاني (١٠: ٢٢١ ط. دار الثقافة) وروايتهما فيه*:

خَفِيْ الله في من قد تَبَلْتِ فؤاده ... وغادرتِه نضواً كأنَّ به وقرا

دعي البخل لا أسمعْ به منكِ إنما ... سألتكِ أمراً ليس يعري لكم ظهرا

ويقول الدكتور السامرائي (ص: ١١٣) إن هدبة بن الخشرم شاعر جاهلي، وهذا فيما أعتقد غير دقيق. صحيح ان هدبة كان - فيما يذكرون - راوية الحطيئة، ولكن الحادثة التي أدت إلى مقتله جرت حين كان سعيد بن العاص والياً لمعاوية على المدينة. وفي أخبار هدبة في المصادر المعتمدة ما يؤكد ذلك.

كذلك علّق الدكتور السامرائي على ما ورد في الصفحة ١١٩ من أصل الكتاب (المجلة ص١١١ - ١١٢) تعليقاتٍ وفّق في بعضها ولم يوفَّقْ في بعضها الآخر، وما انتزعه ليعلّق عليه ليس سوى قليلٍ من كثير من التصحيف والتحريف اللذين أصابا ذلك النّص، وقد ورد الخبر نفسه في التذكرة الحمدونية (عمومية رقم: ٥٣٦٣ الورقة: ٥٩) وأنا أثبته كاملاً ليتضح مدى البون بينه وبين النص الوارد في أخبار الزجاجي وأشرح منه ما يحتاج إلى توضيح:

«ومن الحمية والأَنَفِ ما رواه أبو رياش يسنده إلى رجل من كندة كوفي قال: كنت أُجالسُ شريحاً، وهو قاض لأمير المؤمنين عليّ، عليه السلام، فاني

---

* يستطيع القارىء أن يجد القصة والبيتين في العقد ٦: ٧١ والبصائر ١: ٢٢١-٢٢٢ وديوان علي بن الجهم: ١٤٠.

لفي مجلسه ذات يوم إذ أقبل رجل جيدر[١]، صَعْلُ الرأس، ناتىء الجبهة، ثطُّ اللحية[٢]، كأنه محراث، ومعه امرأة كالبكرة العيساء[٣]، تدير مقلتين نجلاوين كأنّ هدبها قوادمُ خطاف، ثم أبرزت كفاً كبياض الاغريض[٤] وأناملَ كبنات النقا[٥]، فقالت: أيها الحاكم هذا بعلي؛ فقال شريح للرجل: أكذاك؟ فكشر بشفتين بثعاوين[٦]عن ثنايا ثعل[٧] كأنها سناسنُ عَيْر فقال: نعم، فقال شريح للمرأة: وما قِصَّتُكِ؟ قالت: إنه ابن عمي وأنا خولة ابنة مخرمة إحدى نساء بني جرم بن زبّان، وانه خرج بي وغرّبني عن بلادي وقومي وذوي قرابتي، فصرتُ لا أنـظر إلا إليه ولا أعوّل إلا عليه، وهو نهمٌ إذا أكل، فَلْحَسٌ[٨]إذا سأل، حريصٌ مقفل اليدين بالبَخَل، مُطْلَقُ اللسان بالخَطَل، يأكلُ وحده، وَيُخْلِفُ وعده، ويمنعُ رفده، ويضربُ عبده، فحّاش نجاّش[٩]، إن سانيتُ[١٠] قطّب، وإن راشيت[١١] غضب، يصونُ ماله، وَيُهِينُ عياله، فقال شريح: تالله ما رأيتُ كاليوم ذمّاً أشنع، أَحْسِنِي ملأ[١٢] أيتها الحرة، فانه بعلك وابن عمك، فجثا الرجل على ركبتيه ثم قال: يا للأفيكة[١٣] أيها الحاكم:

---

١ الجيدر: القصير.
٢ صعل الرأس: صغير الرأس، ثط اللحية: قليل شعر اللحية.
٣ العيساء: الناقة البيضاء في شقرة.
٤ الاغريض: الطلع إذا انشق عنه وعاؤه.
٥ بنات النقا: دود يشبّه به العرب الأنامل وهي الأساريع.
٦ بثعت الشفة: غلظ لحمها وظهر دمها.
٧ ثعل: متداخلة، نبت واحدها تحت الآخر.
٨ فلحس: كلب، وتريد به شدة الالحاح.
٩ النجاش: الوقاع في الناس.
١٠ سانيت: من المساناة وهي المداراة والملاينة.
١١ راشـيت: لاينـتُ.
١٢ أحسني ملأ: أحسني عشرة وخلقا (وفي بعض نسخ التذكرة، أحسني كلاماً).
١٣ الأفيكة: البهتان والكذب.

سائلْ سراةَ بني جَرْمٍ فإنهمُ قد ينبئونك بالجالي من الخبرِ

هل أترك البكرة الكَوْماءَ كائسةً[14] إذا تلاعبت النكباءُ بالخطر

للجارِ والضيفِ والمعتّر قد علموا في ليلةٍ تُتْبِع الشفَّانَ بالخَصَر[15]

وأترك الخصم مصفرّاً أنامله دامي المرادغ[16] منكبّاً على العفر

وأُنظِرُ الخصمَ ذا العوصاء حجته[17] حتى يلجلج بين العيِّ والحصر

وآسألْهُمُ هل رَمَوا بي صدرَ معضلةٍ فلم أكافح شبا أنيابها البُتُر

واسألهُمُ كيف ذبّي عن ذمارهمُ إذا ترامى استعارُ الحربِ بالشرر

إني لأعْظُمُ في صَدْرِ الكميِّ على ما كان فيَّ من التجدير والقصر

حتى يصدَّ لِواذاً عن مبادهتي صدَّ الهجارسِ عن ذي اللبدةِ الهصر[18]

تا لله تجمعُ شخصينا ملاءمةً من بعد ذا اليومِ في بدوٍ ولا حَضر

فقال شريح: أوضح عن نيتك، عافاك الله، قال: نعم هي طالقٌ ثلاثاً، وهذا السائب بن عمرو فهو ابن أبي أمها[19] يقوم بمؤونتها إلى انقضاءِ عدتها.

---

١٤ الكوماء: الضخمة السنام، كائسة: عقيرة.

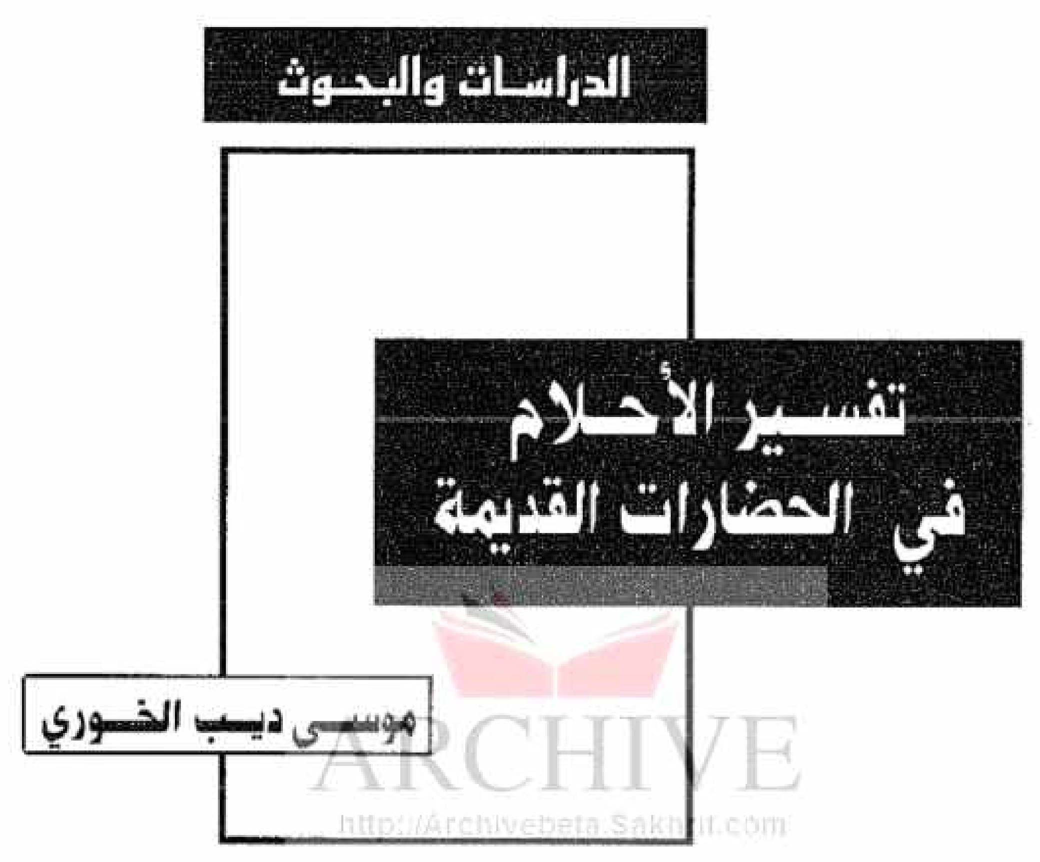
١٥ الشفان: الريح الباردة، الخصر: البرد.

١٦ المرادغ: ما بين الترقوة والعنق.

١٧ العوصاء: الغريبة.

١٨ الهجارس: أولاد الثعالب، الهصر: الأسد الذي يهصر كل شيء أي يدقه.

١٩ أخبار الزجاجي: وهذا الشاب (اقرأ: السائب) بن أبان بن أبي وليها.



الحلم لغة إنسانية عالمية، لكنها مع ذلك لغة ذاتية إلى أبعد الحدود. فمن الصعب جداً على الحالم أن يعيد صياغةحلمه بدقة وبذاتية رؤيته له. فالحلم لغة باطنة، أي إنه ليس لغة تعبيرية قاصرة على نقل معلومات معينة، بل

(*) موسى ديب الخوري: باحث من سورية، عضو الجمعية الكونية السورية، يهتم بالدراسات العلمية وفلسفة العلوم. له العديد من الدراسات المنشورة في الدوريات العربية.

لغة تفعيلية شكل جملُها ورموزُها أفعال وتحولات على مستوى النفس الإنسانية. وعندما نفك رموز الأحلام اعتماداً على معارفنا الحالية، نجد أنفسنا أمام عملية نفسانية معقدة تسبر أغوار النفس وتحولاتها الديناميكية وتعيد مجمل العناصر الحُلمية إلى شخصية الحالم.

ومع ذلك، فإن هذه العناصر نفسها تتكرر في أحلام أشخاص مختلفين عبر أزمنة وأمكنة متباعدة. ويسبر علم النفس عالم الأحلام ليستخلص من الرموز والصور الحلمية النماذج البدئية العامة التي لايختص بها زمان أو مكان. وتشكّل هذه النماذج البدئية اللغة الأم ككل لغة تعبيرية. وهكذا، نجد إلى ما وراء لغة الحلم الذاتية، المعنى الفاعل والمحرّض لتفتح المواهب والقدرات الإنسانية الكامنة. وبالتالي، كان التعامل مع الأحلام يندرج عبر التاريخ تحت أنماط مختلفة بحسب مراحل التفتح النفسي التي مرّت بها الشعوب. ولاشك أن هذا التزاوج بين الحلم الذاتي والأنماط الحلمية العامة يشير إلى التوافق بين الصيرورة الداخلية الفردية والمؤثرات الجمعية عليها. ويعكس ذلك، شكل مواز للتوازن النفسي الذي يعطيه الحلم للحالم، توازناً أوسع وأعمق على مستوى الجماعة، عندما تظهر أنماط حلمية عامة، وتتأكد من ثمّ أحلام الأفراد من خلال توافقها النمطي مع أحلام الجماعة.

يقودنا ذلك إلى التساؤل حول وجود أنماط حلمية عامة على مستوى الشعوب وعبر المراحل الثقافية المختلفة؛ فإلى أي حدّ يمكن لثقافة أن تنحت نمطها الحُلمي، وإلى أي حدّ ينعكس تفتح اللاوعي وتواتر الأحلام عبر مرحلة معينة في بلورة وبناء البنية الثقافية. تحتاج الإجابة على مثل هذا السؤال إلى جهود وأبحاث واسعة، وحسبنا أن نطرح السؤال، ونحاول البحث عن نقاط سابرة للخلفية الجمعية التي تستوعب الخبرات الباطنة للإنسانية ككل وتدرجها في تراتبية جمعية وفردية بحسب الحالات والأزمنة لتظهر كأنماط حلمية أو رؤيوية.

الصور الرمزية للأحلام:

ترى، هل تطورت لغة الحلم عبر العصور؟ وهل تختلف أحلام الإنسان القديم عن أحلام الإنسان الحديث؟ ومن أين تنبثق رموز أحلامنا الجديدة؟ وكيف يتوافق المعنى الكامن من لاوعينا مع رمزية الصور المأخوذة من حياتنا المعاصرة؟ أفلا يعبّر هذا التوافق عن وحدة عالمي الظاهر والباطن وعن التفتح المشترك العميق للغتي الحلم والواقع؟

تبين نظرة فاحصة، من خلال العلوم النفسانية والتاريخية والانتروبولوجية، أن الصور الرمزية للأحلام تُشتق غالباً من العصور القديمة، بل وحتى ما قبل التاريخية. فنحن مثلاً نجد الكثير من الصور والرموز التي لاتزال تزور أحلامنا في أساطير الماضي. وينتمي بعض هذه الرموز إلى بدايات تطور البشريات، إذ يحتفظ اللاوعي الجمعي أولى همسات الوعي الطبيعي الكامن المدرك لوجوده. ومثال ذلك صورة الأرض الواسعة والممتدة. إنها صورة أنثوية غالباً، فيها من جاذبية الأفق الشواشي بقدر ما تمثّل حالة الاستقرار والعطاء. إنها الألوهة التي أخصبها الحب فأنبتت. وترجع هذه الصورة على الأقل إلى نحو مائة ألف سنة، أي إلى فترة ظهور سلفنا المباشر الإنسان العاقل (sapien sapien). وكمثال على صورة أحدث نذكر المحراث، وهي صورة ترجع إلى نحو عشرة آلاف سنة. وقد دخلت هذه الأداة إلى لاوعينا كرمز للإخصاب، ولازالت حتى اليوم تحفظ هذا المعنى.

إن الصور الطبيعية كانت أولى الرموز التي تأصّلت في لاوعينا كنماذج بدئية أساسية. وفي الحقيقة، فإننا لانستطيع بحال من الأحوال الفصل بين البيئة الطبيعية ورمزيتها الحلمية. فنحن لانستطيع تمييز النموذج البدئي الذي أبدع الشكل الطبيعي عن النموذج البدئي الذي تفتح فينا كرمز حلُمي! والحق إن الوعي الجمعي الكامن هو في الجوهر مبدع الواقع الطبيعي والعالم الحلمي معاً. ويمكننا أن نعدد الكثير من هذه النماذج البدئية – الرموز

الطبيعية الأولى، وبخاصة تلك التي تعامل معها الإنسان القديم بشكل مباشر، كالجبل والسهل والصخر والشجر وأنواع الحيوانات والكهف والنار والشمس والقمر والنجوم، والأب والأم، وأعضاء الجسم الإنساني، والبحر والريح والمطر والسحاب و الفيضان والجفاف والثمار، والألوان المختلفة كالزرقة والخضرة والسواد والبياض إلخ . إن هذا الغيض غير المتهي يشكل اللغة الأولى التي تواصل معها الإنسان القديم عبر الشكل الواقعي كما وعبر الرمز الحلمي .

كذلك اكتسبت بعض أدواتنا معان رمزية في أحلامنا منذ عصور سحيقة، كالعصا والسهم والحربة والمقلاع والحبل وجلود الحيوانات والإبرة والأودات الحادة والقاطعة والمشعل ثم القنديل والشمعة والموقد . وترجع كافة هذه الرموز إلى عشرات آلاف السنين، ويمكننا أن نلاحظ تطوّر بعضها مع بدايات عصر الزراعة والتدجين والاستقرار، حيث دخلت أدوات جديدة على حياتنا اليومية وبالتالي إلى مفردات لاوعينا الجمعي . ونعدد منها السور والبيت والحصن والقرية والمدينة والمعبد واللوح الكتابي والرق والعجلة والعربة وأدوات الزراعة كالمحراث والمعول والمنجل واللجام، وأسلحة القتال كالسيف والخنجر والحربة والرمح، وأدوات البيت كالمقعد والطاولة والسرير وأدوات الطعام والملابس والمغزل والنول وأدوات الموسيقا وأدوات الزينة كالأساور والعقود والأقراط إلخ . وخلال مراحل تالية، ظهرت مع تطور المدنّيات والممالك تعقيدات حياتية سرعان ما تطابقت مع نماذج بيئية في اللاوعي الإنساني مما أدى إلى استمرار تفتح وتوسع اللغة الحلمية كما والابداعات النفسية - العقلية على حد سواء، ونذكر من هذه الرموز المراكب والصواري والأشرعة والقوافل والجيوش والأبنية الضخمة كالزقرات والأهرامات والأقنية والطرق المعبدة والسلالم والملاعب والأسواق المكتظة إلخ .

لقد انبثقت عبر هذه المراحل الطويلة رموز كانت بالمقابل آتية من عالم الداخل أولاً لتعبّر عن توق داخلي لتحقيق قيم الحياة الإنسانية. ولهذا اكتست هذه الرموز صوراً معقدة ومركبة من أشكال العالم الخارجي. ولاشك أن تواحد الإنسان القديم مع الطبيعة كان أحد المعاملات الرئيسية في تفتح هذه الدوافع، كالتوق للطيران أو للغوص أو للتحول إلى مختلف أشكال الإنسان البدئي الكامل. ورموز الحيوانات الأرضية المجنحة من الأمثلة الواضحة في هذا السياق، مثل الأسد المجنح أو الحصان المجنح. وكان لهذه الرموز أحياناً رأس بشري كما في أبي الهول المصري. ويندرج حلم البساط الطائر في هذا السياق أيضاً حيث يشير إلى القدرة الكامنة في العالم الأرضي على الطيران. وبالمقابل، نجد في رمزية الإنسان - السمكة وأحلام الغوص في المياه أو الشواش، أو التنقيب في الأعماق الطينية والصخرية رموزاً كتوق مماثل للمعرفة والتواحد مع المحيط الأول.

الحلم في المفهوم القديم

تُشتق الكلمة الفرعونية التي تشير إلى الحلم من فعل يعني اليقظة أو الاستيقاظ. ويعكس ذلك المفهوم المصري للحلم حيث يدخل الحالم إلى عالم مختلف عن الواقع اليومي ويصبح المستقبل مكشوفاً لديه. وكانت هذه النظرة للحلم سائدة في معظم الحضارات القديمة، إنما مع تفسيرات مختلفة أحياناً لآلية الحلم أو الاتصال بالعالم الآخر أو حتى لوظيفة الحلم. ففي الموروث السومري - الأكادي الحلم خلق ليلي يتصل اتصالاً وثيقاً بالنوم والموت. وتقع تجربة الحلم مثل أية تجربة ليلية تحت تأثير الشيطان. ويسمح لنا وجود الإلهين ما-مو وزيكيكو ابني الشمس وإله الحلم آن-زا-كار في قائمة الشياطين الليلية بافتراض أن الحلم يولد من الأرض الكبرى، أي الجحيم عند البابليين. لكن مفهوم الجحيم هنا كما هو واضح هو عالم اللاتمايز. إن الحلم هو نفس الحي، ويتألف من مادة هوائية. ويقارن هذا

النفس الغريب في ملحمة جلجامش بظل إنكيدو البطل الصاعد من الجحيم.

إن النظرية الأساسية في تفسير الأحلام في الصين تقوم على المبدأ الطاوي أن الذات الإنسانية تتألف من عنصرين هما الـ«هوين Houen» و«البو P'ô». والبو هو النفس المتعلقة بالجسد والتي تتحلل بتحلله. أما الهوين فيحل في الجسد عند الولادة، إنه النَفْس - النَفَس الذكي. وفي حين ظل البو مرتبطاً بالجسد، فإن الهوين يستطيع مغادرته في ظروف معينة، ومنها حالة الأحلام خلال النوم، فيصادف أنفاس أشخاص آخرين بل وأنفاس سحرة وسرانيين وموتى وقوى فوق طبيعية. ويستطيع الهوين تحقيق رحلات بعيدة في الأحلام الإرتحالية إلى بلاد سرانية وذلك خلال ثوان قليلة. وعبر هذا المنظور يمكن أن نستنتج تفسيراً طاوياً للحلم التنبؤي وإن كانت النظرية لاتذكره بشكل واضح.

ونلحظ تراتبية واضحة في مصادر الأحلام الصينية، وبخاصة خلال الفترة التالية لعصر التشو: فالحلم وسيلة للتواصل مع العوالم فوق الطبيعية، وأولها عالم الرب الأعلى في السماء، ثم عالم الآلهة فعالم الأسلاف ثم الأشباح ثم الأحياء. ويمكن أن نجد في هذه التراتبية انعكاساً لتحقق نفسي وروحي متدرج. فالمصدر الأعمق للأحلام هو الألوهة العليا، ثم تأتي الآلهة، وهي ترمز هنا للدوافع العميقة في النفس البشرية. ويمكن أن ينطبق ذلك على مجامع الآلهة في مصر وبابل والهند أيضاً. وتمثل الآلهة هنا النماذج البدئية الأساسية. أما عالم الأسلاف فيرمز إلى ما يستقر في اللاوعي الإنساني من تاريخ التطور الثقافي. أما الأشباح فهم إشارة على الأرجح إلى الأوهام والقوى الانفعالية غير المنضبطة في نفسانية الإنسان. وأخيراً يصبح الحلم فائق التعقيد مع عالم الأحياء الذين يمثلون فيه غالباً دور الحالة الراهنة لصيرورة التفتح النفسي.

أما في الهند، فإن الأحلام تكشف للرائي جوانب من المطلق، قبل

أن يصل إلى مرحلة التواحد معه. وتقول نظرية المراتب الأربع إن النفس البشرية تتألف من ثلاث سويات طبيعية ومن رابعة فوق طبيعية. وتكون السويات الأولى غير مستقرة، بدءاً بحالة اليقظة، ثم بحالة الحلم حيث تستطيع النفس البشرية التحرك واستكشاف مجاهل لا تستطيع بلوغها في حالة اليقظة، وانتهاء بحالة الحلم العميق الذي يُعدّ الخطوة الأولى في توحيد الكائن مع المطلق. ويصف أوبانيشاد براشنا Pracna هذه المرحلة بأن «الضياء فوق الطبيعي يغمر الكائن فلا يرى بعدها الأحلام وتسري الغبطة كلها في جسده»، ويضيف أوبانيشاد كانشيتاكي: «عندما لايحلم النائم بأي حلم، فإنه يتواحد مع النَفَس؛ ففيه تدخل الكلمة مع الأسماء كلها، وفيه يدخل البصر مع الأشكال كلها، وفيه يدخل السمع مع الأصوات كلها».

فالحلم في الفلسفة الهندية هو حلم حقيقي للذات الإلهية، ولهذا فهو يعكس ما وصل إليه المريد من شفافية داخلية. وعندما يتجاوز المريد مرحلة الحلم، والنوم بلا أحلام، فإنه يصل إلى السوية الرابعة، وهي رتبة التواحد ببراهمن ويصف أوبانيشاد مايتريي غيبة المتأمل في موضوع تأمله: «إن الذي تنتفي حواسه، كما في النوم العميق، وينتفي فكره تماماً، ويركز في أعماق شعوره، يتأمل ذاك الذي يُدعى أوم، الذي لاينام ولايهرم ولايموت ولايتألم. وعندها يصبح هو أيضاً الذي نسميه أوم، المرشد إلى النورانية...».

ونجد في الشامانية، لدى شعوب سهوب سيبريا وتركيا ومنغوليا وتونغوسيا وغيرها، تمييزاً واضحاً بين الحلم-الرؤيا والحلم-التحقيق. وحلم التحقيق قريب جداً من التواحد الهندي بالمطلق وإن كنا لانملك الوثائق الكافية لتأكيد ذلك. في حين أن حلم الرؤيا هو حلم تنبؤي ويتم فيه تلقي رسائل من الآلهة.

أما الحثيون فلم يهتموا بالحلم التنبؤي. فالآلهة لاتحاول أبداً الكشف عن أسرار المستقبل للبشر، والمؤمنون بالمقابل لايحاولون إزاحة النقاب

عنها، ومع ذلك فإن أهمية الحلم لديهم تكمن في أن هدف الرسائل الحلمية من الآلهة هو إعادة المؤمن إلى الصراط المستقيم! ويشير ذلك بالتالي إلى الهدف الروحي الذي حمله الحثيون للحلم.

نشير أخيراً إلى الحالات الثلاث للحلم الفارسي. ففي الحالة الأولى لاتستطيع النفس التحكم بنشاطها الخاص خلال النوم، ولايمكن للحواس الخمس الإحساس بالصور الماثلة في المخيلة، وتخضع للأحاسيس الداخلية كالعواطف. وفي الحالة الثانية يحدث أحياناً أن تتعرض النفس لتغيرات خلال النوم، فيرى الحالم أشياء تتصل بحالته النفسية، فإذا كانت روحه حارة يرى ناراً، وإذا كانت باردة يرى ثلجاً إلخ. أما في المرحلة الثالثة، فتتجرد النفس من الأحاسيس وتلتفت إلى النظام الشعوري بالأشياء الروحية، فيكشف لها ما يحدث في عالم الواقع. وكما نلاحظ، فإن هذه السويات تقود أيضاً إلى تجربة عميقة عبر الأحلام الحقة في المرحلة الأخيرة.

الحلم والواقع في المنظور القديم:

قبل أن نعرض إلى مناهج تفسير الأحلام في الحضارات القديمة، لابد لنا أن نتأمل هذا التواحد الذي كان سائداً في القديم بين الحلم والواقع. فتفسيرت الأحلام القديم كان يستمد مادته من امتلاء وواقعية الرموز الحية. ولهذا كان لابد من رسالة يحملها الحلم. وكان على المفسِّر أن يعرفها ويحددها. ويعكس ذلك النفسانية العامة التي كانت سائدة في المجتمعات، والتي لاتزال سائدة في مجتمعات كثيرة اليوم، حيث تستحوذ فكرة معرفة المستقبل أو الغيب على الأنماط التفسيرية. ولهذا نجد أن الحالم ومفسِّر الأحلام كانا ينتميان إلى حلقة نفسانية واحدة. وبما أن الحلم يشكل جزءاً لايتجزأ من الحياة، فقد كان على المفسِّر أن يكون قادراً باستمرار على التواصل النفسي مع الحالم ومع البيئة التي ينتمي إليها. ولهذا لم يكن أي شخص بقادر على تفسير حلم أي شخص آخر. ونجد مثال هذا التواحد مع الحالم وحلمه ومعرفة تفسيره بشكل واقعي صحيح في ملحمة جلجامش.

فقد حلم الملك مرات عديدة إن الجبل الذي كان يقف عليه مع صديقه إنكيدو قد انهار . وتبين لنا الأسطورة أن والدة جلجامش كانت كاهنة ضليعة في تفسير الأحلام، وكان معنى الحلم إنه سيغلب عدوه.

كان القدماء يأخذون إذن بحقيقة الحلم ومعناه الواقعي. لكن مع تطور مقدرات الإنسان النفسية والذهنية أصبح أكثر قدرة على التواصل مع صور النماذج البيئية في لاوعيه، مع عقلنتها وتلطيفها، مما أعطاها شيئاً من التجريد عن الواقع الملموس لتصبح أكثر مساساً بحياته الداخلية، ونلحظ ذلك بشكل واضح مع أرطميدوروس والقرون الميلادية التالية له.

إن كتب ووثائق التفاسير القديمة، الشعبية منها بشكل خاص، تحفظ لنا بقايا صور النماذج البدئية Archétypes التي لم تكن مفهومة تماماً في غالب الأحيان، بل ومبهمة في أحيان كثيرة. وقد حفظت لنا بعض هذه التفاسير جزءاً من الحقيقة في هذا الخليط المتناقض بين الرمز والمعنى المنسوب له. فقد لامست بعض مفاتيح تفسير الأحلام القديمة العلاقة الكامنة بين الصورة الرمزية والنفسانية، مما أعطى التفسير الواقعي بعداً ذاتياً.

فرؤية العضو التناسلي الذكري مثلاً يشير رمزياً إلى الولادة وإلى الولد أو الأم. ومع ذلك رأت فيه التفاسير القديمة رمزاً للموت أيضاً، وكانت محقة في ذلك. فهو يشير إلى العودة إلى حضن الأرض - الأم. ونلاحظ أن الموتى في عصور ما قبل التاريخ كانوا يُدفنون وفق شكل الجنين في الرحم بانتظار ولادة جديدة، الأمر الذي يعني أن القدماء رأوا في الموت والعودة إلى الأرض انتظاراً لحياة جديدة ولقيامة جديدة. وظل هذا المعنى ماثلاً كما نعرف في العديد من الديانات والسرانيات القديمة. أما التفسير الحديث للعضو الذكري في الحلم فيشير إلى الحنين للطفولة، أي إلى الأرض كما ويرمز إلى الرغبة الجياشة للحالم بالحصول على طفل آدمي أو روحي. كذلك فإن موقعه المركزي في جسم الإنسان يشير بحسب الموروث الشرقي إلى التوق إلى المركز الكوني، إلى التحقق الروحي. وهكذا نجد أن اختيار

التفسير بات يتعلق بالدرجة الأولى بالحالم نفسه وبتفاصيل حلمه الدقيقة. وبات الحلم الذي يرتبط بالواقع نمطاً خاصاً جداً هو الأقرب إلى الحلم التنبؤي. وفي الحقيقة، فإن التفسير الذي يطرحه علم النفس الحديث، وبخاصة للرموز والنماذج البدئية، بات يتجاوز التفاسير القديمة كلها. يقول يونغ C.G.Jung: «كلما غصنا في أصول الصورة الجمعية، اكتشفنا تتالياً لاينتهي ظاهرياً من النماذج البيئية التي لم تكن لتسترعي الانتباه قبل العصر الحديث. ولهذا فإننا نعرف حول رمزية الأسطورة والحلم أكثر من أي جيل سبقنا. وفي الحقيقة، كان أناس الماضي لاينفكرون برموزهم، بل كانوا يعيشون ويتأثرون بمعاني هذه الرموز دون وعي منهم». ويمكننا القول إن هذا التماهي مع الرموز، أي عدم تمايز نفسانية الإنسان بشكل واضح عن الطبيعة، هو الذي جعله يحيا صوره الحلمية بشكل واقعي، وينتظر أن يكون لها دائماً تحقق ملموس.

تفسير الأحلام في القديم

إن المسافة التي تفصلنا عن الماضي كبيرة، بحيث أنه بات من الصعب علينا فهم المعاني التي كانت تُفسَّر بها الأحلام فهماً دقيقاً، وذلك على الرغم من الإكتشافات الهامة جداً في مجال وثائق التدوينات الحلمية. والسبب الرئيسي لذلك في رأينا أن بنيتنا النفسية تغيرت إلى حد كبير عن بنية إنسان الماضي.

لقد ارتبط تفسير الأحلام القديم في معظم الحضارات بالفنون التنجيمية الأخرى. ففي بابل، لم يكن مفتاح الأحلام لينفصل عن الموروث التنبؤي الأكادي، لابالترتيب العام ولابطريقة تدوين النبؤة. وكان مفسّر الأحلام، الأسير للشكل الخاص بالطرق الأخرى في التنبؤ مثل قراءة الكبد الحيواني أو الزيت أو حركات الطيور أو مواقع النجوم إلخ، يقوم بمماثلة المعطيات الحلمية بمعطيات العلوم التنجيمية الأخرى. وهكذا كان العراف البابلي يحاول دائماً مكاملة الرمز الحلمي مهما كان غريباً ومدهشاً في أطر

العالم الموضوعي. وينطبق هذا الأمر إلى حد كبير على الكاهن المصري أو على الحكيم الصيني.

ومن جهة أخرى، عنيت أمم كثيرة نذكر منها الهندية والفارسية والبابلية والمصرية والكمبودية والصينية بأوقات الأحلام. ومن المدهش الاتفاق فيما بينها على أن أحلام الفجر تكون الأقرب إلى التحقق. ويرى الفرس أن ثمة أياماً معينة من الشهر القمري هي الأنسب لرؤية الحلم الحقيقي. ولكل يوم من أيام الشهر عندهم تأثيره على التفسير وعلى تحقق الحلم. أما في الصين، فكان على المفسِّر أن يأخذ بعين الاعتبار السنة والفصل ووضع الأرض والسماء ويحدد أنفاس الين واليانغ مع أخذ القمر والشمس والنجوم بعين الاعتبار من أجل تفسير الحلم. ويعكس ذلك نظرة الصينيين الفلسفية لكلية الوجود.

نشير أيضاً إلى اهتمام القدماء بحماية أنفسهم من الأحلام. فالحلم الذي يكشف للإنسان المصري ما يخبئه له المستقبل من معوقات يجعله يلجأ إلى القوى السحرية للتخلص منها عندما يستيقظ. فالدخول إلى عالم الحلم عند المصريين هي لحظة دخول إلى عالم الشواش، ولهذا على المصري أن يتخذ الاحتياطات كأن يأخذ معه الآلهة مثل نيت Nieth.

وبحسب المنظور الديني البابلي تُعدّ كل تجربة في عالم الأحلام خطرة. ولهذا، كان ثمة أهمية فائقة منذ أقدم العصور السومرية «التحرير» الطاقة السحرية المركزة في الحلم. ويُعبَّر عن هذا التحرير في الطقوس البابلية بفعل «شارو» الذي يعني حرر (من الشر أو الخطيئة) كما ويعني فسّر وشرح! وهكذا، كان سرد حلم على أحدهم هو الطريقة الأكمل للتحرر ذاتياً ولابعاد الآثار السلبية للتجربة الحلمية. أما في الهند فنجد موروثاً كاملاً للحماية من الأحلام السيئة. فالنوم بعد الحلم يلغي الحلم. ولهذا عند رؤية حلم سيء يجب على الحالم أن يصلي ويعود للنوم. وربما كان اليابانيون هم الوحيدون الذين شككوا بضرورة أو بفعالية طرق التخلص من

نتائج أحلامهم. لكنهم بالمقابل كانوا يلجأون إلى طريقة لجعل أحلامهم سعيدة، فيضعون تحت وساداتهم صورة طقسية خاصة.

سنحاول فيمايلي أن نعرض باختصار شديد لأهم طرق تفسير الأحلام في الحضارات القديمة التي وصلنا منها وثائق وفهارس خاصة بهذا الأمر. ونهدف من عرضنا هذا إلى عطاء فكرة عن طريقة فهم الإنسان القديم للحلم مقارنة مع فهمنا الحالي له.

كان ثمة عدة تقنيات لتفسير الأحلام في مصر. وكان أهمها التلاعب بالألفاظ ومدلولاتها، أو رَبط الأفكار بالاعتماد على لفظتي كلمتين. كذلك كان يتم الربط رمزياً بين الحلم وتفسيره، ومثال ذلك أن رمز الثعبان يعني وفرة المؤن، لأن إلهة الوفرة الزراعية هي الثعبان. أما تفسير الحلم بعكسه فكان تقنية أندر استخداماً. وتكشف لنا التفاسير المصرية عن الحاجات والتطلعات التي كان المصريون يعيشونها: فهم كانوا يخشون السرقة والسجن وفقدان الوظيفة، وكانوا على المستوى الشخصي يخشون الآلام والموت والمرض والحياة القصيرة والبؤس. ويعكس ذلك نفسانية مرهقة بسبب الفقر الهائل الذي كانت تعيشه طبقة العامة. ومقارنة بالأحلام الكمبودية مثلاً نجد أن تفاسير الكمبوديين كانت بمعظمها لصالح الإنسان، ويشير ذلك إلى راحة نفسانية وفرتها إمكانية عيش مقبول وقابل للتحسن.

أما التفسير البابلي للأحلام فكان يتم بواسطة جداول خاصة. وكان واضع هذه الجداول لايتردد باختراع المزيد منها ليستنفد كافة الاحتمالات الممكنة. ولهذا كانت قائمته تصويراً للواقعين الحسي والتحليلي معاً. ومع ذلك فإن هذا المسرد ما كان ليكفي دون وجود العراف القادر على فهم الرسالة الإلهية. وتثبت المفردات المستخدمة صلة الحلم البابلي بالعالم السفلي، الأمر الذي يتوافق مع كون الإله المرسل للأحلام هو الإله الشمس قائد نفوس الموتى في الليل. وكما الأمر بالنسبة للمصريين، فإن جداول الأحلام تصف اهتمامات وحاجات البابليين، وتُظهر اهتماماً خاصاً

بالحصول على الأطفال وعلى المناصب والثروة، وهي تعكس أيضاً الخوف من المرض والمصائب، وتدل على نفسانية أكثر استقراراً وأكثر تعلقاً بالحياة الدنيا.

إن الأحلام الكنعانية - الفينيقية التي وصلتنا قليلة جداً وهي تتصل بالأسطورة مباشرة، وتعبر عن الاهتمام بالدورة الزراعية. ففي أحد النصوص الأوغاريتية نجد أن الإله إيل يحلم أن عليان بعل سيعود من الموت بعد أن خلصته الإلهة عنات. وتلك إشارة إلى أن السموات ستمطر سمناً والوديان ستسيل عسلاً. وعلى الرغم من عدم توفر وثائق لتفاسير الأحلام الكنعانية، لكننا يمكن أن نستنتج من دراسة الأساطير، بل والموروث الآرامي والسرياني والعربي في المنطقة. أصول التفاسير البعيدة في بلاد الشام عموماً، والتي كانت ترتبط كما يبدو بحياة زراعية غنية ونفسانية متوازنة في تطلعاتها المعيشية والروحية.

أما في الهند، فقد مرت التفاسير بعدة مراحل تبين بوضوح تطور مفهوم الحلم وتفسيره خلالها. ويرجع أقدم تفاسير الأحلام الهندية إلى الڤيدا. ونجد فيه وصفاً لنفسانيات الأفراد بحسب طبائعهم. فمثلاً: يرى أصحاب الطبع الدموي في أحلامهم مشاهد جبال وأراض وغابات تعصف فيها الرياح، وعدداً من الكواكب والنجوم المعتمة، والقمر وقد فقد نوره. في حين أن أصحاب الطبع الأكثر برودة يرون مشاهد أكثر اعتدالاً، إلخ. ونلحظ في هذه الرمزية إشارات تعليمية حول طبيعة النفس أكثر منها تفاسير للأحلام. والحق أن الحضارة الهندية تميزت بهذه التعاليم المهذبة للنفس فانعكست على مجمل الحياة الإنسانية. ومع ذلك، نجد أن الأحلام خلال مرحلة أحدث استقلت عن طبائع البشر وأفسحت مجالاً للأحلام القادمة من أعماق النفس، وذلك عبر رسائل الآلهة. ويتواتر ذكر الأحلام في الأدب الهندي، كما في ملحمتي المهابهاراتا والراماياناً. وتتكرر في بعض القصص الشعبية الشبيهة بألف ليلة وليلة الأحلام التي يرى فيها أمير فتاة في

نومه فيغرم بها فيبحث عنها حتى يصل إليها. وتحفظ هذه الأحلام الأدبية المعاني التي تعبر عن مراحل بحث الإنسان الهندي عن المعرفة وعن توقه إلى اللامحدود. وهكذا يتحول تفسير الحلم في الهند إلى ممارسة سرانية، كما في مدرسة كشمير (Trika). ويُعدّ الحديث عن الأحلام الهندية مدخلاً إلى دراسة أحلام الرؤى والتحقق وتفاسيرها وبخاصة في البوذية الهندية والصينية، وسنعود إلى هذه النقطة لاحقاً.

وينطبق ما ذكرناه عن التفسير الهندي على الأحلام الصينية إلى حد كبير. كانت الأحلام الصينية تُصنَّف قديماً وفق ثلاث مراتب. لكن هذا التصنيف غامض جداً بالنسبة لنا اليوم. وفي مرحلة تالية صنّفت وفق ستة صنوف تعكس حالات نفسانية واضحة. وهي حلم الرعب وسببه حالة رعب وحلم الفكرة وسببه ما كنا نفكر فيه قبل النوم وحلم الأمس، وسببه ما جرى الحديث حوله أو ما حدث في اليوم السابق، وحلم الفرح وسببه حالة فرح، وحلم الخشية وسببه خوف من شيء ما. ويتم تفسير الأحلام وفق هذه التصانيف التي تشكل بالأحرى تحليلاً لنفسية الحالم، إضافة إلى ما تشير إليه طاقة الحالم من توازن وتناغم مع العالم. فكل شيء في بنية وآلية الجسم بكليته، بما فيه الأحلام، يتوافق مع حدي الأرض والسماء. ولهذا، عندما يكون الين قوياً فينا نحلم مثلاً إننا نجتاز كمية كبيرة من الماء ونحن خائفون. وعندما يكون اليانغ قوياً نحلم اننا نجتاز ناراً عظيمة وإننا نحترق. وعندما يكون اليانغ والين متساويي القوة نحلم بالحياة والموت. إن هذه الطريقة في التفسير تعتمد كما نلاحظ على فكر فلسفي عميق، وهي تجعل من الحلم وسيلة لمعرفة الذات ولتحقيق توازن نفسي وروحي عند الحالم. ولهذا فإن المفسّر هو بدرجة معينة حكيم يعمل عمل الطبيب النفسي في سبر نفسانية الحالم وفهمها.

إن تفاسير الأحلام في مختلف الحضارات القديمة، رغم خصوصياتها

وتباعدها الزمني والجغرافي، تلتقي في أنماط عدة كما لاحظنا. ولعل الحكايات الشعبية التي لاتزال تتكرر حتى أيامنا هذه حول بعض الأحلام تعبر خير تعبير عن هذه النقطة. فالحكايات الشعبية اليابانية مثلاً تورد قصص شراء حلم الآخرين المتكررة في أكثر من ثقافة شعبية عالمية. ومنها أن أحدهم حكى لصديقه أنه رأى في الحلم موقع كنز، فعرض عليه صديقه شراء الكنز منه فقبل، وكان أن استطاع الشاري الوصول إلى مكان الكنز والحصول عليه! ولايخفى علينا ما في هذه القصة من عبرة وجوب التمسك بأحلامنا وطاقاتنا وعدم التفريط بالمواهب الممنوحة لنا.

كذلك نلاحظ أن تفسير بعض الرموز الحلمية يتطابق في أكثر من ثقافة. ففي اليابان، كان كتاب التنجيم مستعاراً من الصين، واسمه «طريق الين واليانغ». وعلى الرغم من أننا لانجد في الصين هذا النهج في التفسير، لكن اليابانيين طوّروا الفلسفة الصينية باتجاه أكثر تصنيفية بحيث يمكن تفسير الرموز بشكل مباشر أو غير مباشر. فالحلم بالماء مثلاً يمكن أن يشير إلى حريق في حين يشير حلم النار إلى الطوفان. ونجد مثل هذا التفسير المعاكس في مصر القديمة وثقافات أخرى. ومن الرموز المتكررة أيضاً الحلم براهب أو زاهد أو عابد يعطي الحالمة جوهرة لامثيل لها في العالم فيكون ذلك دلالة على الحمل بطفل سيكون ذا مواهب وحظ كبير، كما في أحلام الكمبوديين. وفي الأحلام اليابانية نجد الراهب الذهبي نفسه يدخل عبر فم الحالمة ليملأ أحشاءها. وتتكرر القصة في الأساطير السرانية السورية والمصرية القديمة، حيث يشير الحلم بطفل أو شيخ يدخل الفم أو الأحشاء إلى ولادة عظيمة. لابد أن نشير أيضاً إلى حلم هام يتكرر في تفاسير اليابانيين والسياميين والكمبوديين والصينيين والمصريين وغيرهم، وهو فقدان سن أو ضرس، وتفسيره موت أحد الأقرباء، وإذا كان السن مكسوراً فقد يشير إلى المرض والموت، ويمكن تحديد المتوفى بحسب موقع السن وحجمه إلخ. ويتفق هذا التفسير تماماً مع تفسير أرطميدوروس الذي لابد

أن ننهي حديثنا عن التفاسير القديمة به، وهو الذي يُعدّ دون شك الأقرب إلى المنهجية العلمية الحديثة.

لم يكن أرطميدوروس الوحيد الذي ترك لنا كتاباً في «تعبير الرؤيا» لكنه كان أول من عالج مفهوم الحلم وتفسيره بطريقة منهجية صحيحة. وقد عاش في القرن الميلادي الثاني في أفسس، لكن شهرته انتسبت إلى قرية والدته فلقب بالدالديائي (De Daldia). وقد اشتهر بتواضعه واعترافه بخطئه إذا لم يحسن التفسير. وهو لم يعرف بالطبع مصطلح اللاوعي الحديث، لكنه كان يتعامل معه ويشعر به كمفهوم، فلو تأملنا في عمق تفسيراته للأحلام لوجدنا في معظم الحالات رمزاً أساسياً ينطلق منه. والحق أن أيا من المسائل النفسانية التي نعالجها اليوم لم يغب عنه.

وتبين لنا أعماله أنه كان يعرف تعددية الرموز ومعانيها، وإنه كان يعرّف على المستوى الموضوعي كما وعلى المستوى الذاتي دون أن يفصل بين المنظورين. ويلعب الجسد الإنساني دوراً هاماً عنده، فداخل الفم يرمز إلى البيت والأسنان هم سكانه. والرأس يمثل الأب. ومن تفسيراته مثلاً التي تتفق مع التفسيرات الحديثة الحلم بأنف كبير أو جميل، وهو دلالة جيدة على الرضى الداخلي عند الحالم وعلى نجاح أعماله وعلى اتصاله بأشخاص مرموقين. ولكن إذا حلم أحدهم بأنه بلا أنف فإن أعماله ستنهار، والمريض سيموت. والتفسير مستمد هنا من قوة النَفَس الذي يستنشقه الأنف، وهو يأخذ منحى آخر في حلم آخر بالنسبة لإرطميدوروس. فإذا حلم أحدهم إن له أنفين فهذه دلالة أكيدة على نزاعات عائلية، وهو يرتكز بذلك دون شك على فهم رمزية الأنف من كونه حلاً شكلياً أمثلياً وحيداً في الوجه المتجانس.

يقول أريطميدوروس: إن الرموز التي تتكرر عدة مرات في الأحلام تشكل بالنسبة لفكرنا دعوة للتفكر بشيء محدد ويجذب وتوجيه انتباهنا له. وتعليقه هذا على الحلم المتكرر يأخذ به علم النفس الحديث. وإن كنا لم

نتطرق إلى الحلم المتكرر في الحضارات المختلفة، لكن معظمها أولته اهتماماً خاصاً، ورأت انه منبه إلى حدوث أمر هام. ووفق التحليل النفسي فإن أعماقاً بعيدة في النفس تحاول بذلك النفاذ إلى نطاق الوعي والبقاء فيه. إنها أشبه برسالات تحمل أخباراً عاجلة وتتكرر باستمرار حتى يُسمح لها بالدخول وتصبح مقبولة في نطاق الوعي.

أحلام الرؤيا والتحقق

ارتبط غالباً مفهوم الرؤيا في الحلم بنبوؤة قابلة للتحقق. ونجد أمثلة كثيرة على أحلام ملوك مصريين أو آشوريين أو فرس أو غيرهم يظهر فيها إله للملك ويعلمه بوجوب خوض حرب ضد الأعداء أو هزيمتهم. وكان الحلم يأتي معاكساً أحياناً، ويشير إلى هزيمة واندحار جيش الملك. وكانت الرؤى تستشف مسافة زمنية أوسع أحياناً، لتتنبأ بمصير الأمة. ويتكرر هنا حلم هام يصف فيه الحالم أنه رأى نفسه وقد تحولت أعضاءه إلى مواد مختلفة. ومن الأحلام الشهيرة في هذا المجال حلم سلطان قونيه الذي فسّره له بهاء الدين ولد والد الشيخ جلال الدين الرومي، مفاده إنه رأى رأسه من ذهب وصدره من الفضة وبقية جسمه بدءاً من السرة من البرونز وإليتيه من الرصاص وقدميه من القصدير. وكان التفسير إنه بعد عصره الذهبي ستتراجع الأمةتدريجياً إلى أن يحل عصر يكون فيه التحلل كثيراً وتكثر الأمة وتنتهي مرحلة السلاجقة.

لكن أحلام الرؤيا ارتبطت في حالات أخرى كما سبق وذكرنا بتحقق روحي رفيع. وفي هذه الحالة يكون الحلم نذيراً بالمرتبة التي بلغها السالك أو المريد، ويكون في بعض الأحيان مشاركاً، بما هو رؤيا، في التحقق والاستنارة. ولاشك أن الفلسفة البوذية الهندية بلغت مرحلة عليا في هذا المضمار، نستشفهامن إجابات الحكيم الموقر ناغاسينا الشهيرة على تساؤلات الملك ميلندا الذي جاءه طلباً للمعرفة. فعندما سأله عن طبيعة الحلم أجابه إنه إشارات تجتاز طرقات الفكر. وهناك ستة أنواع من الحالمين كما سبق وذكرنا

آخرهم أصحاب الحلم الحقيقي. وهؤلاء يحققون شروطاً خاصة يحدثنا عنها أحد معلمي اليوغا القدماء: فعندما يضبط الإنسان نَفَسه يستطيع أن يكون حراً في أحلامه، ويحقق خلالها الرؤى التي يطلبها. وشرط تحقيق هذا الحلم - الرؤيا هو ألا يكون الحالم في حالة غير واعية، بحيث يكون مستيقظاً على حقيقة ذاته، فلا يكون نائماً أو غافلاً ولا مستيقظاً. كذلك عليه قبل أن يلجأ إلى النوم أو الاسترخاء أن يتنفس وفق طريقة خاصة ليضبط أنفاسه ويصبح على تماس مع الطاقة التي فيه.

تحفل حياة أو أسطورة البوذا بالأحلام الرؤيوية التي فسّرها أو التي حلم بها هو نفسه. وثمة ثلاثة أحلام رئيسية في الأسطورة تصف مراحل حياته الأخيرة. أولها لأمه التي تصف دخوله إلى صدرها كفيل أبيض هو أجمل الفيلة التي رأتها. وعندما اقترب موعد ولادة البوذا رأى والده حلماً خرج فيه البودهيساتفا من البيت تحف به الآلهة ليتشرد في الغابة. وعندما كان على البوذا أن يترك البيت في رحلته بحثاً عن الاستنارة تروي الأسطورة حلماً عتيق اللغة وبالغ الأهمية رأته زوجه وتصف فيه ما يصيبها من هزة أرضية واقتلاع الأشجار وتروي تفاصيل كثيرة مخيفة، فالشمس والقمر يهويان، ويُقصّ شعرها وتقطع يدها وقدماها وتصبح عارية إلخ، لكن البوذا يطمئنها، فتفسير ذلك ليس شيئاً. إذ أن حليها المبعثرة ويدها المقطوعة وعريها وأهوال الطبيعة من حولها، ذلك كله يشير إلى أنها ستمر بمرحلة تتخلى فيها عن أنوثتها لتصبح إنساناً!

وتذكر الأسطورة أخيراً مجموعة من الأحلام رآها بالتتالي البوذا نفسه. وكان أولها يشير إلى أنه لم يحقق الاستنارة بعد، ثم تتدرج لتتحقق استنارته فيأتي إليه رؤساء العائلات والطبقات ويحصل على كل ما يلزمه ليكون قادراً على مساعدة الآخرين.

تشير هذه الأحلام إلى المعنى الفلسفي العميق الذي كان للحلم في الهند. وفي الحقيقة، فإن هذا العالم الذي نحيا فيه هو الحلم، في حين أن ما

ندعوه حلماً ليس لاأقل ولا أكثر مما نتعامل معه على أنه واقع. ومع الاستنارة، يصبح الدخول إلى عالم الحلم استيقاظاً إلى عالم وحدة العالمين والباطن. ويعبر الفكر الطاوي عن ذلك بطريقة أخرى. فخلال النوم، الحكيم لايحلم، وخلال اليقظة لاشيء يعكر صفوه. إنها نظرية اللافعل الصينية. فالحلم الطاوي لايمنع محاولة فهم الحلم وتفسيره إنما ذلك بالنسبة للإنسان العادي الذي لم يرتق روحياً بعد. أما الإنسان المتأمل فعليه أن يرتفع إلى مستوى أعلى. وليس ذلك دعوة إلى اللامبالاة كما قد نظن، فبدلاً من معرفة العالم بتحليله يستطيع الحكيم أو الرائي معرفته بالتواحد معه داخلياً. كذا، يتأمل تشوانغ تشو مفهوم الحلم والحالم ووحدتهما بأسلوب بات شائعاً في الأدب الصيني: «حلم تشوانغ تشو إنه كان فراشة، فراشة سعيدة. كان يصفق دون أن يعرف إنه تشو. وفجأة استيقظ وعرف نفسه تشو. فلم يعد يعرف إذا كان تشو الذي حلم بأنه فراشة، أو إنه إذا كان الفراشة وقد حلمت بانها تشو»!

نجد في نوع أدبي ياباني يسمى «النو» (nô) الفكرة نفسها. وهو يعتمد على أن كائناً إلهياً يظهر للإنسان وينقله في الحلم إلى مفترق وتقاطع عالم الأرض وعالم البوذا والموتى، فيرى تداخل هذين العالمين بحيث لايستطيع تمييز أي منهما الحقيقي:

هذا العالم، هل هو حلم؟
هل هو حقيقة؟
حقيقة وحلم معاً....
لأنه موجود وغير موجود!

المراجـــع:

- كتاب تعبير الرؤيا، أرطميدوروس الافسي، نقله إلى العربية حنين ابن اسحاق، تحقيق د. عبد المنعم الحفني، دار الرشاد، القاهرة، ١٩٩١.

- علم النفس المركب، تفسير أعمال يونغ، شارل بودوان، ترجمة وتقديم سامي علام، دار الغربال، دمشق ١٩٩٢.

- الفكر الفلسفي الهندي، د. سر قبالي راد كرشنا ود. شارلز مور، ترجمة ندرة اليازجي، دار اليقظة العربية، دمشق، ١٩٦٧.

- Les Songes et Leur Interpertation, Sources Orientales, Serge Sounerou, M.Leibovici, et al, Seuil, 1959.

- Encye Universalis, Le rêve. 1985.

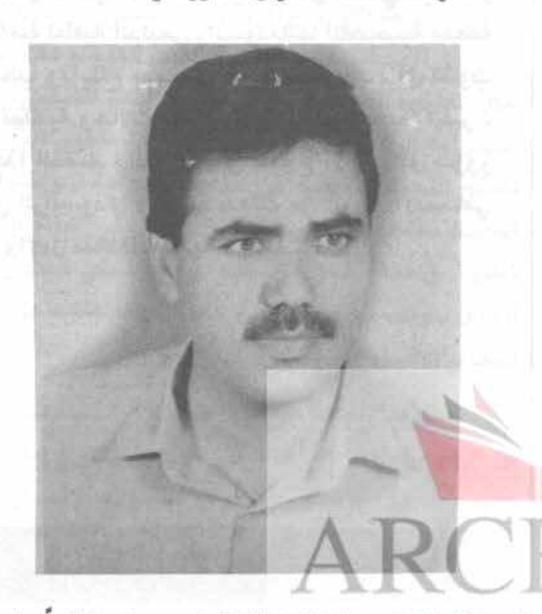
L'homme et us symboles, C.G. Jung, R.loffont, 1964.

- Ce que Olisent Les rêves, Le symbolisme du rêve, A.Teillard, Stock + Plus, 1969.

العراق
الأقلام
العدد رقم 11-12
1 ديسمبر 1988

تناص الحكاية في القصة العراقية القصيرة

عبد الله ابراهيم



تنسج الحكاية كيانها من مصادر كثيرة ، ابرزها : الأساطير والخرافات والمكونات الميثولوجية ، وعلى الرغم من انّ الحكاية تعود في جذورها الى طفولة المجتمع البشري ، اي الى المراحل الاولى لتكون وعيه ، الاّ انها غالباً ما تنطوي على شبكة دلالية خاصة ، تشي بهدف يكتسب احياناً سمة الحكمة ، وانّ هذه الدلالة المترشحة عن بنية الحكاية تتسع احياناً لتكون منظومة شاملة تؤشر مختلف القضايا التي كانت تشغل مركزاً اساسياً من إهتمامات المجتمع الانساني انذاك ، ولمّا انتقلت الحكاية الى مرحلة جديدة، وغادرت حقلها الشفاهي، واصبحت اكثر طواعية لان توصف وتستقرا ثوابتها ومتغيراتها، وان تلمس مكوناتها وطرائق التعبير فيها، اضحت عنصراً فاعلاً من عناصر الفن القصصي بنوعيه المعروفين والمهيمنين وهما : الرواية والقصة القصيرة.

إن نهوض الانواع القصصية إعتماداً على الحكاية، يعود اساساً الى قانون تفكك الاجناس الادبية الى انواع، ومحاولة تخليق كيان خاص، يرتبط بالأصل بوساطة وشائج معينة، ومن هنا، يمكن التاكيد انّ القصة القصيرة والرواية، نوعان ادبيان، خاصان ومتميزان، وهما يختلفان عن الحكاية، لكنها لا يتقاطعان مع عناصر تكونها وبنيتها، واذا كانت الحكاية تقوم على ماهو خارق من الواقع المتخيل ، فانّ فنون القص الحديثة، نهضت اساساً على اعادة تنظيم هيكل الحكاية، وتكوين عالم ذي مستويات متعددة، لا تؤلف الحكاية فيه الاّ عنصراً إذ تنافسه عناصر اخرى عديدة، يتمرى كل منها في مرآة الحكاية، وقد يتماهى فيها، فتتداخل تلك العناصر الزمانية المكانية بوصفها اطراً عامة لافعال الشخصيات، واذا ماعرضت اساليب السرد الحديثة الى استقراء دقيق، كما تمظهرت في فنون القص، وبخاصة في القرن العشرين، من اجل تحديد اهمية الحكاية فيها، فانّ البراهين المستنبطة، ستكشف انّ اساليب السرد حاولت قهر مبنى الحكاية ، او بتعبير آخر حاولت تدمير المبنى التقليدي للحكاية، واستبدال علاقات التتابع المعروفة فيها بعلاقات تداخل وتكرار، وابقت على متنها، وكل هذا، كان نتاجاً لغاية تهدف الى احداث خرق في بناء الحكاية، والاستعاضة عنه، بابنية جديدة ومبتكرة، ويمكن تاشير هذا، بوصفه مرحلة لاحقة من مراحل الابتعاد عن الحكاية في صورتها المعروفة. بيد إنّ تشظية الحكاية كما يلمس في بعض اتجاهات القص، لم يفلح الى الآن بتاسيس ذائقة خاصة لانه لم يفلح بتكوين سياقه الخاص بعد، فالحكاية بقيت نسغاً يتصاعد في جسد

القصة والرواية، ونظرة عجلى الى مكونات الرواية المعاصرة في امريكا اللاتينية والوطن العربي واليابان وحتى في اوربا. تكشف مقدار استناد الرواية الى الحكاية الى الحكاية.

يحدد القاص محمد خضير ثلاثة عصور للحكاية، هي «عصر النشاة، وهو العصر الذي كانت فيه للحكاية قارة خاصة «تفوق بمجهوليتها وغموضها قارة (اتلانتس) الاسطورية العريقة . وفي هذه القارة عاش اشخاص وهميون وحقيقيون . الهة وانصاف الهة، بشر وانصاف بشر، ممسوسون ونبوؤيون . تكلموا بلسان واحد . لسان الحقيقة المتخيلة. هناك كان: لقمان وايسوب وبيدبا وحي بن يقظان وشهرزاد وهوميروس واوفيد»[1]. و«عصر اكتشاف الحكاية، وهو العصر الذي «بنيت فيه للحكاية قصور وقلاع توزعت في سهوب الاقطاعيات الكبيرة، مثل قلعة «بوكاشيو» و «دانتي الايطالية، وقلعة «تشوسر» الانكليزية، و «سرفانتس» الاسبانية، «نرفال» و«دي ساد» الفرنسية، و«كريلوف» و «غوغول» الروسية، والاخوين «جريم» «الالمانية»[2]. وعصر «العودة الى الحكاية، وهو عصر الكتاب المعاصرين «العائدين من تخوم العصور الوسيطة، إبتنوا للحكاية مدناً مستقبلية مناسبة لانتعاش الاخيلة وتفريخ الاسرار، وتضخيم الرؤىٰ والصور الدقيقة في الخلايا والاعماق اللامرئية للكون والانسان الاف المرات»[3]. ويضيف القاص محمد خضير مؤكداً، انّ العصر الاخير هو عصرنا. ولا يتوقف عند هذا التقسيم البارع لعصور الحكاية، إنما يدافع عنها، لانها شكل من:

«اشكال الوعي الفكري لابتداء مرحلة جديدة من مراحل الانجازات البشرية العظمى في عملية الكتابة الادبية»[4]. وهذا الدفاع يعبر عن حدس ابداعي بضرورة فتح افاق جديدة لفن القصة القصيرة. وهو يتزامن مع تيار واسع يدعو الى ضرورة اعتماد الحكاية ، او تخليقها على وفق صيغة تاخذ جملة المتغيرات الاجتماعية في اعتبارها انّ تحديث الحكاية مهمة ابداعية اصيلة، تكشف انّ القصة القصيرة، وكذا الرواية، لايمكن ان تقع في دائرة التكرار، والنمطية إن هي نهلت من هذا الموروث الانساني الثر الذي لاينضب. وثمة عشرات الامثلة من القصص والروايات التي اعتمدت الحكاية اطاراً لها، او ربما حافزاً لبناء وقائعها، وهذا يقود الى الحديث عن اوجه تمظهر الحكاية في القصة، او اشكال التناص الحكائي في القصة العراقية القصيرة من خلال العلائق التي تربط الخطاب القصصي المعاصر بالخطاب الحكائي القديم الذي يعود الى مرحلة مبكرة من تاريخ العراق القديم والتاريخ العربي الوسيط، فقد تم تشخيص ظاهرة جديدة في مسار القصة العراقية، تتمثل بمحاولة نسج قصة على تخوم حكاية معروفة ذات اصل ملحمي او تاريخي او اسطوري او عجائبي، وان صور التناص بين الخطابين اما تاخذ شكل اندغام وتماهٍ في الحكاية القديمة او تخليق حكاية جديدة تنطوي فيها بذور حكايات قديمة، وهذه الظاهرة تمثل انعطافاً خطيراً في تطور القصة العراقية، فهي، اذا ماعرضت لدراسة دلالية، فانها تكشف عن منحى خاص في استخدام الحكاية بوصفها وسيلة لايصال ما تعجز عنه الكتابة الواضحة. اقصد تلك الكتابة التي يمكن القبض على دلالاتها بسهولة، وعلى الرغم من انّ ثمة اسباباً اجتماعية وسياسية بلورت مثل هذه الظاهرة، فانها، تبقى، في كثير من اسبابها، هماً ابداعياً، يبغي منه المبدعون افتضاض عالم بكر لهذا الفن الذي ترهل واستسهل خلال السنوات الاخيرة بصورة لا يحسد عليها. وتهدف هذه الدراسة عن تناص الحكاية في القصة العراقية الى تحقيق غايتين اثنتين هما:

١. تقديم وصف عام لبناء القصة وبناء الحكاية بحيث يمكن تلمس مفاصل التناص الاساسية، من خلال استقراء واقع الحكاية الملحمية او التاريخية... الخ كما وردت في مصادرها الاصلية، وكيفية انشاء نص ابداعي آخر على تخومها. مع بيان خصوصية هذا النص الجديد، وتميزه بوصفه نصاً قائماً بذاته ينطوي على سماته الخاصة، ومن الواضح انّ هذا المستوى تركيبي، وغاية البحث فيه، تشخيص بناء القصة وبناء الحكاية وكيفية تداخلهما في الخطاب الجديد.

٢. محاولة كشف دلالة هذا التناص، بناءً على قراءة عميقة لتركيب الخطاب قيد الدرس، واعتماداً على منظومة القرائن المبثوثة في مستوى التركيب، والوصول الى تثبيت مستويات الدلالة وتعويمها، بوصفها برهاناً لمجموعة من الفروض التي يمنحها النص. ومن اجل تحقيق هذين الهدفين، تم انتخاب مجموعة من القصص القصيرة، التي تتميز ببناء فني جديد وتوحي بدلالة عميقة – كما ستكشف الدراسة – وفي مرحلة اولى سيتم كشف اوجه التناص، وفي مرحلة لاحقة تطمح الدراسة الى تعويم الدلالة التي تنطوي عليها النصوص المنتخبة.

محمد خضير : الهة الطوفان

لقد اصبح من المؤكد الان، انّ هناك، في الاقل، خمس روايات لملحمة الطوفان الرافدينية التي إتخذها القاص محمد خضير خلفية لقصته «الحكماء الثلاثة»[*] وقد وصلت معظم هذه الروايات مدونة على لقى طينيّة مشوية بالنار او مجففة بهجير الشمس، وعثر عليها ضمن الحفريات الاثرية التي عرفها العراق، خاصة في النصف الاول من القرن العشرين. واصبحت متوافرة للدارسين إثر ترجمتها ونشرها في لغات كثيرة. واليك هذه الروايات:

١. المدونة السومرية لملحمة الطوفان وبطلها «زيوسدرا»، ولعلها اكثر المدونات اصالة، فهي ابداع سومري خالص، استفادت منهُ المدونات اللاحقة، وهي تتطرق لموضوع خلق الانسان وبعض المدن المهمة في جنوب بلاد الرافدين مثل «اريدو» و «شروباك» و«سيبار» و«لاراك» و«بادتبيرا». وتوصف عزم احد الالهة لهلاك البشر، فيقوم الاله «انكي» باخبار «زيوسدرا» بالامر، وهو ملك محبوب، فيقوم الاخير ببناء سفينة لانقاذ نفسه، والجزء الاخير من المدونة وصف للاهوال التي يحدثها الطوفان والمصاعب الذي يتعرض لها «زيوسدرا» في فلكه.

٢. المدونة التي جاءت ضمن الرقيم الحادي عشر من ملحمة «كلكامش»، وبطلها «اتونا بشتم»، وهي الحكاية التي يقصها «اتونابشتم» لـ«جلجامش»، عن سر خلوده، وكيف انّ الاله «ايا» يخبرة بعزم الالهة على احداث طوفان عظيم يغمر الارض، وانه يقوم بتطبيق وصية «ايا» ببناء فلك كبير. اذ يحمل في السفينة «بذرة كل ذي حياة». ويفلح آخيراً بالنجاة، ويصبح خالداً.

٣. رواية «بيروس» وبطلها «خيسثروس» أو «اكسيسوثروس»، وهو الملك العاشر لبابل الذي اخبره الاله «كرونوس» برؤيا طوفان سيعم الارض، وجدير بالذكر انّ هذه الرواية وصلت باللغة اليونانية، وقد حررها «بيروس» ضمن كتاب خصصه لتاريخ بابل منذ بدء الخليقة الى من حكم الاسكندر الكبير، وعنوانه «بلاد بابل»، واهداهُ الى «انطيوخس الاول»، خليفة الاسكندر في حكم العراق وبلاد الشام.

٤. المدونة التي حملت الملحمة القصيرة، وبطلها «اترحاسيس»

٥. رواية الكتب المقدسة لحكاية الطوفان وبطلها «نوح».

وتوجد فضلاً عن الروايات المذكورة، عشرات الملاحم. الحكايات والاساطير المنتشرة في مختلف ارجاء العالم، وجميعها تعتمد على حادثة الطوفان التي عرفتها البشرية في تاريخ مبكر جداً، وتروى بما يطابق البنية الذهنية والاجتماعية للشعوب التي ترويها، وتؤلف جزءاً مهماً من موروثها الشعبي الخاص، وهي متداولة شفاهياً وكتابياً على نطاق واسع في استراليا والهند وجنوب شرق اسيا وامريكا الجنوبية واجزاء من افريقيا. وتكاد تتفق معظم تلك الروايات على الجذر الاسطوري للواقعة، ولكنها تقدمه بروايات متباينة، لاتغير كثيراً من معنى الحكاية[٩].

تقترب قصة «الحكماء الثلاثة» كثيراً الى الرواية الرابعة، اذ انّ كلاً من الملحمة السومرية والقصة القصيرة تتخذان من «اترحاسيس» بطلاً لهما. وتنسج الثانية كيانها، بناء ودلالة في حقل مجاور للحقل الملحمي التي نهضت عليه الاولى بيد انها لاتكررها، فهي تختلق لنفسها وقائعها

الخاصة، وهي في هذا، تماثل مسار التناص الذي يربط رواية «عوليس» لجيمس جويس، بالملحمة اليونانية «الاوديسة»، فالنصان الملحميان: «ملحمة اترحاسيس» و «والاوديسة» والنصان القصصيان «الحكماء الثلاثة» و «عوليس» تنتظمها رحلة البحث . ان كان هذا البحث خلاصاً من مصيرها، او عودة الى مكان امين، والبحث باشكاله عنصر خصب في الادب، فهو يتوالد عن دلالات عميقة وخصبة وثرية.

ومن اجل ان تتيسر عملية تلمس مفاصل التناص الاساسية على مستوى البناء ومستوى الدلالة في النصين المذكورين، لابد من اللجوء الى تلخيص وجيز للنصين وذلك في محاولة لتعقب نسق البناء الاساسي للوقائع التي تكون لحمة النصين ومن ثم الانتقال الى دلالتهما.

يعني «اترحاسيس» : «المتناهي في الحكمة»[7]، او الواسع المعرفة وهو في الاساطير السومرية والبابلية خادم الاله «انكي» او «ايا». وجدير بالذكر، انّ المجمع الالهي المقدس في سومر يتكون من ثلاثة اقطاب اساسيين هم :«انو» صاحب المكانة الاولى في الهيكل المقدس، وهو اعلى قوة في الكون، و«اب كل الالهة، وقراراته مطلقة لاتقبل الرد والاستئناف»[8]. و«انليل» وهو الاله الوطني لبلاد سومر، وهو الذي «يختار حكام سومر ويضع على رؤوسهم التيجان المقدسة»[9]. و«انكي» او «ايا» ويعني «سيد الارض»، وهو واهب الحياة والمهتم بشؤون الارض والبشر، ولهذا كان محبوباً من اهالي بلاد الرافدين. وتكاد تتفق جميع المصادر المهتمة بتاريخ العراق القديم، انّ المجمع الالهي المذكور، يكاد يكون نسخة مطابقة لبنية المجتمع السومري نفسه. فقد امكن بوضوح كبير، تلمس البنية الطبقية، ومن ثم السلطة الهرمية، للالهة. بدءاً من الالهة العظام، وصولاً الى الالهة الصغار المسؤولين عن القضايا الحياتية البسيطة[11]، كما توضح ذلك بصورة جلية «ملحمة الطوفان» نفسها.

تبدأ الملحمة في لحظة صراع خاصة، وفيما ياتي موجزها ؛ اذ تبدأ بوصف الازمان القديمة حيث لم يكن موجوداً في الكون سوى الالهة العظام، فكان على الالهة ولا سيما الالهة الصغار اي من ذوي المراتب الدنيا ان يضطلعوا بانفسهم في تهيئة مايحتاجون اليه في شؤون الحياة المختلفة، وقد تم الاتفاق بين ثلاثة من الالهة العظام وهم «آنو» و«انليل» و«ايا» على تقسيم الكون فيما بينهم، وعهد الاله «انليل» الى الالهة الصغيري الشان ان يتولوا شؤون الارض مثل حفر الجداول والانهار. ولكن بعد حين استثقل اولئك الالهة عبء الاعمال التي فرضت عليهم فتذمروا واحتجوا بل انهم اظهروا العصيان والثورة فتجمهروا ليلاً حول معبد «انليل» وهم يحملون المشاعل. ولمّا شاهد هذا الاله تجمع الالهة الثائرين استشار الالهة العظام، فاشاروا عليه ان يبعث برسوله المسمى «نسكو» الى الثوار ويستطلع جلية الامر، فقالو له ان الاعمال التي فرضت عليهم قد ارهقتهم فلا قبل لهم بها. ولما علم «انليل» بثورة الالهة، اراد ان يبطش بهم، لكنّ كلا من «انو» و«ايا» اقترحا حلاً وسطاً، وهو خلق كائن يؤدي عمل الالهة، وهكذا خلق الانسان ليخفف عبء العمل الشاق الذي كانت تؤديه الالهة سومر، ويزداد، بعد حين صخب البشر المنهمكين في اعمالهم الارضية، فيقلق ذلك الصخب راحة «انليل» فيعمد الى وسيلة يتخلص بوساطتها منهم، اذ يسلط عليهم «الطاعون» لاشاعة الهدوء في الارض، لكن «آيا» يتصل بخادمه «اترحاسيس» ويخبره بنوايا «انليل» ويطلب اليه ان يجمع شيوخ المدينة، وان يتضرع الى اله الطاعون «نمتارا» ويفعل «اترحاسيس» ما أمربه، وينقذ البشر من الهلاك، وتمضي قرون، يزداد خلالها ثانية صخب البشر وضجيجهم، فيغضب «انليل» ثانية، ويقرر القضاء على الجنس البشري، فيسلط مجاعة رهيبة، ويامر بان تحبس الامطار، وهنا، يظهر «اترحاسيس» ثانية ويتصل بـ «ايا» ويشكو له حال قومه، فيخبرهُ الاخير بان يتضرع مع قومه الى اله الامطار «ادد» عسى ان تمطر السماء ويستبدل القحط بالخير، وتنجح خطة «آيا»، ولما يدرك «انليل» انّ خططه كلها لافناء الجنس البشري قد فشلت بسبب تدخل بعض الالهة يقوم هو نفسه بالاشراف على قراره، فيسلط طوفاناً كبيراً، وقبل ان يتحول قراره الى فعل

مدمر، يتصل «آيا» بـ «اترحاسيس» ويخبره بصورة غير مباشرة - من وراء الجدار - ان يبني فلكاً للنجاة وانّ يحمل معه مااستطاع من اهله وممتلكاته. ولا تمضي غير ايام حتى تعصف السماء وترعد وتبرق، وتفيض الجداول والانهار، ويشمل الارض طوفان لامثيل له، لا يبقي غير «اترحاسيس» واتباعه في فلك النجاة، ويكتسب بعد انتهاء الطوفان سمة الخلود، بسبب ندم الالهة على مافعلوا، وبقية الملحمة شبه متطابقة مع ماورد في حكاية اتونا بشتم والتي وردت ضمن ملحمة «كلكامش».[١٢]

اما قصة «الحكماء الثلاثة» فتبدأ بوصول ثلاثة حكماء بزعامة «اترحاسيس» الى مدينة البصرة «باب سالمتي» في شتاء موحل تتعرض فيه المدينة لهجوم معادٍ في طرفها الجنوبي عند لسان الخليج على مسافة تبلغ ثمانين ميلاً. يصل الحكماء الثلاثة «مبعوثين من مجلس الالهة في اشور لاستطلاع جبهة القتال وتدوين تقرير حربي مفصل عنها». يتجول «اترحاسيس» وتابعاه في ارجاء المدينة التي عصفت بها العصور، فكانت تدمر ويعاد بناؤها في المكان نفسه. ويبدو انّ الحكماء اكتفوا بجزء من المهمة الموكلة اليهم فلجاوا الى استطلاع احوال الناس في المدينة، - وهي على اية حال قريبة من جبهة القتال - وجمع ماتيسر من المعلومات عنهم ورفعها الى مجلس الالهة. وكان «اترحاسيس» الوحيد بين تابعيه ممن يعرف المدينة، اذ سبق ان مكث فيها عندما كان مرافقاً للملك «سنحاريب» في اثناء تصديه للعيلاميين. ولهذا تولى قيادة تابعيه، بحثاً عن مكان يدعى «منزل الحكماء». وحال وصولهم اليه، يتبين لهم انه نزل يسكنه اناس ينتمون الى عصور مختلفة، من بينهم الجاحظ وقصاصه الاثير خالد بن يزيد المكدي، وثلاثة شعراء هم العتابي وابن لنكلك وابي دلف فضلاً عن الهمداني والحريري ورحالة اجانب وحكام وقادة جيوش وبعض الجنود العائدين في الحرب. وبينما كان الحكماء يستطلعون امر هؤلاء، يصل الشاعر السياب، يرافقه راويه الاعمى. فيقص الاخير كيف استطاعا اخيراً ان يفلحا في الوصول الى منزل الحكماء، وفصل مكابدات الشاعر لتحقيق هذه الغاية منذ فارق الحياة، وكيف انه كتب قصيدة تقطر اسى عن حاله، لكن الشاعر يتحامل على نفسه، ويصحح بعض وقائع الرواية، ويؤكد انّ القصيدة ليست له، انما هي لشاعر شاب مقاتل يدعى يوسف الطحان التقاه جريحاً في احد فنادق المدينة، ولما اراد ان يعوده، وجده قد غادر المكان الى جهة غير معلومة، وخلف تحت وسادته مفكرة تتضمن القصيدة المشار اليها، ويقوم بمهمة القائها الى الجالسين في نزل الحكماء الذين التزموا الصمت، وكان الحكماء فقط على اتصال بمجلس الالهة، وابان كل هذا، يستعيد «اترحاسيس»: «المقابلة التي حدثت في مجلس الالهة فقد استدعوه لينقلوا اليه حلم سنحاريب الرهيب عن سيول الدماء التي فاضت على ارض «باب سالمتي» القديمة، وامروه ان يذهب الى هناك لتحرير تقرير عن المعارك الدائرة». وينقضي الليل، ومع اشراقة الصباح، ينفض هذا الجمع الغريب، ويختفي الحكماء الثلاثة من حيث ظهروا !

تبدو، اول وهلة، مفاصل التناص الاساسية بين النص الملحمي والنص القصصي قليلة، وربما معدومة، بيد انّ تعقباً دقيقاً لنظام الوقائع في النصين، والخصائص الشخصية الرئيسة، وللنظام الزمني الذي يؤطر سلسلة الوقائع في النصين، يكشف عن تماثل وان كان خلاقاً على مستوى البناء، كما ان القرائن المحتشدة في النصين، وخاصة على مستوى القراءة الافقية، تكشف عن تماثل على مستوى الدلالة، وعلى الرغم من كل هذا فانّ نص «الحكماء الثلاثة» ينسج كيانه الخاص على تخوم النص الملحمي. ويطور آليات بنائه الخاصة، وهذه احدى السمات الاساسية للنصوص الابداعية الخصبة.

يجب التاكيد عند النظر الى هذين النصين، ان حافزهما اسطوري - ملحمي فـ«اترحاسيس» يقوم بمهمة انقاذ الجنس البشري - في ملحمة الطوفان - بايعاز - وان كان غير مباشر - من «آيا» ويهيء تماماً اسباب تلك المهمة، وهو في

قصة «الحكماء الثلاثة» يرسل مبعوثاً من مجلس الالهـة في اشور، ومن هذا الجذر الاسطوري - الملحمي، يتطور كل من النصين في سياق يتداخل احيـاناً ويتـوازىٰ احيانـاً اخرىٰ ويقوم «اترحاسيس» وهو الشخصية المحوريـة في النصين بانجاز مهمة خطيرة، هي انقاذ الجنس البشـري في النص الملحمي، واستطلاع احوال الناس الذين يعيشون على مقربة من خطوط النار في النص القصصي وتتوالى سلسلة الوقائع، اذ يفلح «اترحاسيس» في مهمته الاولى ولكنه يخفق في الثانية فهو لايقف عند حدود استبدال مهمته الاصلية، وهي تدوين تقرير حربي مفصل عن جبهة القتال، باستطلاع حـال اهل المدينة، انما يتحول دوره الى شخصية متفرجة، او بعبارة ادق، شخصية مراقبة وموصلة، لا تنطوي على فعـل، ومن الواضـح ان الاطار الزمني لكـلا النصـين اطار ملحمي - داخلي، وليس اطاراً تاريخياً، فهما محكومان بزمن يلتف حول نفسه، ولا يتقيد بالاستمراريـة المعروفـة، ويتضح ذلك من اجتماع الشخصيات التي تعود الى تواريخ مختلفة، وازمان متباينة داخل نزل الحكماء ويبدو، من كل هذا، انّ العناصر الاسـاسية الثـلاثة في النصـين وهي: الوقائـع التي تكون سلسلة الحدث، والشخصية والزمان تكاد تتماثل في اطارها العـام، ويـبقـى الاختـلاف واضـحـاً في عنصر المكـان، والمقصود المكان بمعناه الجغرافي، لا المكـان بمعناه الدلالي. فـالعناصر الاسـاسية التي ينهض عليهـا بناء النصـين في مستـواها الدلالي متمـاثلة، كما ستكشف القـراءة الدلالية. ولاشك ان المكان احد العوامل الاساسية التي تعيق الشبكة التناصية في النصوص الادبية، لكن قوة النصوص الاصلية، غالباً مـاتمزق هـذا الحجاب او تحـورهُ، وتنفذ الى جسـد النصوص الجديدة، وتبقى المطابقـة في الابنية احـد ركني التناص حسب، وقد لاتكون عاملاً حاسماً في تثبيت التناص بين مختلف النصوص، لسبب اساسي وهو انّ ابنية الاجناس الادبيـة او انواعهـا، غالبـاً مايهيمن عليهـا نسق واحد في عصرها. ولعلّ ذلك يبدو اكثر وضوحاً في الانواع المتفردة عن الجنس الواحد واذا نظر الى العناصر الفنية التي تكون بناء نوع ادبي ما، يمكن بسهولة تلمس امثاله في انـواع اخرى داخل الجنس الادبي فالتعاقب نسق في الرواية التقليدية، ولكن هذا لا يعني انّ جميع نصوص تلك الروايات متداخلة، ويمكن ان يعمم الامـر على العنـاصر الفنية الاخـرى مثـل الشخصية والزمان والمكان اذ إنّ اليات بنـاء النوع غـالباً ماتقترب في خصائصها العامة إبان عصر معين

ولهذا، يدخل المستوى الدلالي عنصراً فاعلاً في تحديد هوية التناص، وهو الذي يبين القوة الابداعية للنصـوص المتداخلة، ويبين ايضاً مدى اعتماد بعضها على بعض. بيد ان المستوى الدلالي هو طبقة خفية للمستوى البنائي، لهذا لايمكن تعويمه دون حصر مكونات مستوى البناء، فضلاً عن الخصائص الاسلوبية للنصين المدروسين، وعودة الى كل من ملحمة «اترحاسيس» وقصة «الحكمـاء الثلاثـة» لاستنطاق دلالتهما، يتبين انهما تنسجان سياقاً واحداً تتظافر مكوناته معاً بدءاً من الجذر الملحمي المشترك، وصولاً الى نهاية كل من النصين، وهذا السياق تحكمه علاقة مرجعية خـاصة ذات مستـويين: الاول : المستـوىٰ الملحمي القـديم الذي يبـدأ اسطورياً بخلق الانسان - فمحاولة اهلاكه، ثم نجاته، وهي سلسلة افعال تتكون من بداية ووسط ونهاية، وتقترن هذه السلسلة بـ «اتـرحاسيس» البـطل الذي ينطوي عـلى فعل خارق في المنظور الملحمي، فهو يستطيع ان يرتقي بفعله الى مستوى يتحدى به قرار الالهة، ويفلح بابطال نزوة الفناء التي تنتاب «انليل» ويستطيع ان يعيد توازن الافعال، عندما يبحر في عباب الطوفان حاملاً معه اصـلاب البشريـة التي سيقيض لها النهوض فيما بعد، فـ «اترحاسيس» الذي يشي اسمه بقدرة عقلية متميزة، ينفذ بفعله من خلل خصام الالهة عندما يسرب اليه (آيا) عزم «انليل» على احداث الطوفان . وتتواصل سلسلة افعاله الجزئية الى ان تبلغ نتيجة مذهلة ، اذ ان الامر لايقتصر عند حدود انقاذ الجنس البشري، انما يتعداه الى اكتسابه الخلود، وندم الالهة على قرارها، ومن هنا ترتبط صورة «اترحاسيس» بصورة المنقذ الذي يحضر في

لحظة ازمة خاصة. اما المستوى الثاني فهو المستوى المعاش الان، وهو مستوى يبدو اكثر خصوبة، اذ انّ «اترحاسيس» في النص القصصي لم يندب نفسه مخلصاً، فمبدا البطولة هنا ينتفي، وينحدر ازاء المرجع، والبطولة تتجرد من مفهوم الفعل الذي طالما اقترن بالبطل في الاداب القديمة، وتتحول الى رؤية تنطوي على موقف، انّ «اترحاسيس» هنا، من خلاصة القرائن التي يحتشد بها النص، يتمثل انموذجاً للبطل الذي يتقهقر ازاء العالم، اذ لم يعد ممكنا ازاء عالم النص الدامي، ان يفلح «إترحاسيس» في تكرار مهمته الملحمية السابقة، مع كل مايمتلكه من قدرة. انّ البطل الان – وقصة الحكماء الثلاثة مثال على ذلك – غير فاعل بالمفهوم التقليدي، فالعالم اكبر منه، وليس له قدرة على حل المشاكل المستعصية التي تنخر في ذلك العالم. ولهذا، فهو يتحول الى شخصية مراقبة، تبلور رؤيتها الخاصة من مجمل مكونات الواقع الذي يقدمه النص. انّ البطل في كثير من النصوص المعاصرة اخذ يتخلى عن دوره ازاء عالم لا يعترف بالبطولة المثالية وربما، يكون هذا، احد الاسباب الرئيسة التي حدت بـ «اترحاسيس» لا ان يستبدل مهمته الاصلية، بجولة استطلاعية في مدينة البصرة حسب إنما بان يتحول الى شخصية متفرجة. وهذا يدل على حدس عند المبدعين يستمدونه من شبكة العلاقات المعقدة في الحياة الاجتماعية، التي بدات في السنوات الاخيرة، خاضعة لمعايير غريبة. ان هذه اشكالية جديدة بدات في القصة العراقية .

ان المستويين الملحمي والواقعي يتنازعان مبنى القصة ودلالتها، ولكنهما يمدانها بقوة ابداعية كبيرة. وبذلك فهي لا تبدو، كما يتخيل البعض، عبارة عن تقرير صحفي سريع سببته الحرب، بمقدار كونها تغوص عميقاً في التاريخ الملحمي للواقع، وتنتقي ماهو دال فيه، وتطمح لربط الحلقات المفقودة بين الماضي والحاضر، وتقفز الى المستقبل لتاسيس ارضية جديدة لفن القصة في العراق تشاركها في ذلك نصوص قصصية اخرى،

محمود جنداري: قلاع الورق

تكشف اية نظرة استقرائية دقيقة للعالم القصصي الذي قام محمود جنداري بتخليقه خلال ربع قرن من الكتابة إنه عالم متميز، واذا امكن تنحية الكاتب جانباً والمباشرة في الاقتراب الى ذلك العالم، ودراسة عناصر تكوينه، واساليب السرد المتنوعة التي بنته، ومنظومة الدلالات المتنوعة المترشحة عنه، وكل وهج الآلام والاحزان التي ينطوي عليها ذلك العالم، يجد الناقد نفسه بمواجهة مادة قصصية ابداعية ملتهبة، تتنازعها اربع مراحل اساسية، تدور جميعها في افق واحد، هو الافق التعبيري، اذ تبدو مكونات ذلك العالم على غير ماهي عليه، إنما تمثل عبر وعي الرواة الذين يقدمون المادة القصصية، وذلك بان تضفى على تلك المكونات احاسيس وانفعالات خاصة، تصفى ضمن وعي خاص، وتناى عن جذرها، اي تبتعد عن مرجعها، وتؤسس لنفسها حقلاً دلالياً خاصاً، ونصطلح هنا على تلك المراحل، بمصطلحات تطمح لتاشير خصوصية العالم الابداعي للقاص محمود جنداري، ولا نبغي من ذلك حصر ذلك العالم ضمن اطر ثابتة، إنما يمكن القول، انّ تقسيم عالمه الى مراحل فرضته طبيعة عالمه الابداعي، ومراحل التطور التي شهدها:

١. التعبيرية – الواقعية، وتلمس في مجموعته الاولى «اعوام الظما» وفيها تقدم مكونات الواقع، متمثلة بوعي الرواة، وتبدا فيها اولى علامات الاصرار على تخليق مادة قصصية تتعارض مع المالوف.

٢. التعبيرية – الرمزية، وتلمس في مجموعة «الحصار» وفيها بذور واضحة لحالة البحث عن النموذج الذي يرتقي الى مستوى الرمز.

٣. التعبيرية – الشيئية، وتلمس في مجموعة «حالات» وهي مرحلة مهمة، يقول عنها القاص نفسه إنها «لوحات تاخذ كل الاشياء فيها حجومها ومساحاتها»[١٣]

٤. التعبيرية – التاريخية. وتلمس في روايته المهمة «الحافات» وقصصه القصيرة «إحتفالية اخيرة» و«الحادث»

و«رجل يعد نفسه للموت» و«السقوط» واربع قصص بعنوان «احتمالات» لم يقيض لها النشر بعد !!، وقصة «القلعة»، وقد يبدو مصطلح «التعبيرية – التاريخية» خداعاً لوصف المرحلة الاخيرة من مراحل ابداع هذا القاص، ولهذا لابد من استدراك الامر، والتاكيد إن التاريخية المقصودة هنا، ليست الوقائع، بل الهموم، فالشخصية في هذه المرحلة، تشغلها هموم تاريخية، كما سيتبين لاحقاً من خلال تحليل قصة «القلعة»، ومن الجدير بالذكر هنا، انّ جميع القصص التي تمثل هذه المرحلة باستثناء «السقوط» و«القلعة» تدور حول شخصية معلم التاريخ «انيس المنصوري»، وهي جميعاً تحاول استكناه مازقه السياسي والاجتماعي والحضاري، في مواجهته لواقعه الغامض. وهي مرحلة تنطوي على اصالة نادرة في إنها تطمح لتمزيق حجب الظلام وكل القناعات المستقرة في الوعي، وتتحول فيها الشخصية الى نموذج مهدد ومطارد ولا يملك للدفاع عن نفسه، غير وعيه الاصيل بمواجهة الوعي الزائف. ولقد تضافرت معاً، جميع المكونات التي تؤلف هذه المرحلة، فتمخضت عن نص قصصي جديد هو «القلعة»[14].

لا يتعارض هذا النص القصصي مع البناء المألوف للقصة القصيرة حسب، انما يتعارض فضلاً عن ذلك بكونه يرشح عن دلالة خاصة، لم تنتبه اليها القصة العراقية بعد، وهو في هذا الجانب وثيقة ابداعية تعتمد على نظرة ايديولوجية خاصة الى التاريخ بمفهومه الشامل. انّ هذا النص يقوم على مبدا المغايرة الكلية وبذا، فانه يضع نفسه في المازق الصعب، لانه لا ينهض على سياق قبلي مهدته نصوص سابقة، وهذا يعني إنه يؤسس سياقاً خاصاً، اي ذائقة متفردة، وعليه، لايمكن ان ينتزع خارج سياقه الخاص، ويعامل على وفق سياقات نصوص اخرى، بل، يجب التعامل معه من خلال تكوينه الخاص وبنيته الخاصة فهو، لايذهب الى التاريخ، انما يستحضره فيه ويتضمنه، وينتخب لحظة خاصة للبدء بالمحاورة مع التاريخ، فهي من ناحية اولى لحظة يقظة عامة، او استعادة وعي مطمور ومن ناحية اخرى لحظة انعطاف تاريخي تقترن بزمن محدد:

«فتحت حانة الاسود السبعة ابوابها المغلقة منذ ربع قرن، فتح الندل ابوابها في وقت مبكر من ظهر يوم الخميس فاندفع هواء حار مسعور مفاجىء، اندفع بصخب ودخل الحانة من كل ابوابها فازاح اغطية الموائد البيض وكشف عن اسطحها المرمرية الاخذة في التشقق وفي الحانة انطلق الهواء في المدينة يجوب شوارعها محدثاً ضجة عنيفة تراجعت داخل ازقتها بعد اختناقها بالهواء الساخن الذي يوحي وكانه منبعث من جحيم مشتعل وعم الارتباك اعماق ساحاتها المفعمة بالغبار والعرق وهي تشهق هذا المزيج الهائل من هواء وغبار وآهات عميقة، ثم وهي تقذفه بعنف على شكل صراخ حاد، وآهة طويلة تتلاشى في عنفوان الريح وخواء الشوارع».

انّ هذا الاستهلال المعبر، هو في الحقيقة اللحظة الزمنية الآنية التي تؤطر القصة، ومن خلالها ينبثق التاريخ بكل هول وقائعه. فالاستهلال هنا هو بوابة التاريخ الذي يعبر عنه من خلال وعي الراوي المتكلم وهو صاحب الحانة التي تفتح إثر اغلاق لمدة ربع قرن. وتبدو وقائع التاريخ مشوشة، فالراوي لا يرى فيها غير وقائع ورقية تتراكم لتؤلف الموروث الذهني لاهالي القلعة، واذ ينثال تاريخ القلعة خلال اربعين قرناً دون اهتمام بالتسلسل، انما بالوقوف على اكثر الوقائع دموية ودلالة، فانّ الراوي الذي يفرض حضوره احياناً، بصوته الخاص، الذي يغيب احياناً ليترك للوقائع ان تروى باسلوب موضوعي، يتحول خلال لحظة القص الى مراقب لتاريخ من الوهم، انه غارق في الوهم، ولا يعلل قصه للتاريخ، كما لايود ان يبين لمن يتحدث، انه مسكون بوهم رفاقه القدامى في الحانة الذين جالسوه عبر حقب التاريخ: جرجيس وابراهيم ويافث، وتواق لان يرى الندل الاوائل: ميخائيل وبطليموس والحمزاوي، هؤلاء الغائبون عن المشهد والحاضرون فيه بقوة وجودهم ، ويتميز الراوي في قصة «القلعة بقدرته الاستعراضية الوصفية، وهو يعلق باستمرار على مكونات عالمة الضيق : حانة الاسود السبعة، ويتحول الفعل القصصي الى وصف ينطوي على رؤية نافذة

تسفح مواقفها على ذرى معظم الوقائع المهمة في تاريخ بلاد الرافدين، انّ الشخصية هنا، تذوب بوصفها كياناً، وتتحول الى رؤية وهكذا، فانّ هذا النص يقوم بتدمير اهم عنصرين فنيين في القصة القصيرة وهما :الشخصية والحدث، ويولي اهتماماً استثنائياً بالزمان والمكان، انّ المكان هنا لوحة الحانة ولوحة التاريخ وتامل الراوي لهما، اما الزمان فهو اطار غير محدد بتاريخ، انه الزمن الداخلي الحر الذي يتنقل بين جميع مستويات الزمن، فيبدأ من الوهم لينتهي اليه، فهو يبدأ من لحظة التخليق الخاصة حينما يقرر الراوية، ان يسوغ اسم حانة الاسود السبعة:

«هذه الحانة سميت بهذا الاسم بلا مناسبة، وفي الحقيقة انا الذي سميتها به فلقد حدثت نفسي كما يفعل الاخرون المدربون خلال ربع قرن، واوردت حكاية عن نفسي وعلى لساني ان المدينة وهي بعد تتكون هاجمتها اسود سبعة جائعة من كافة الاتجاهات»

ان تسويغ الحكاية المختلقة، يتضمن ايماءً خاصاً، بان كل شيء مختلف فالاسود السبعة المهاجمة، حسب الحكاية المختلقة، تداهم المدينة لكن السكان يعمدون الى الصبر والحيلة، فيقدمون للاسود لحم الماعز المدجن. ويفلحون بعد جهد ان يدجنوا الاسود نفسها وتبدأ حالة الولاء للاسود تتبلور بعد حين اذ ينقسم الناس الى ملل كل منها تعبد اسداً، وكل ملة تنقسم بدورها إثر موت اسدها الى قسمين، قسم يؤيد استمرار عبادة الاسد بعد موته، وآخر يبحث عن بديل جديد، ومن الواضح إن الحكاية مختلقة تماماً، وتقدم لتفسير حالة عدم التجانس الاجتماعي. الولاءات المتعددة لاهالي القلعة لكنها تفلح الى حد كبير بتاشير حالة قائمة الان. ويعمد الراوي فضلاً عن هذا الى وخز التاريخ

برؤيته الكلية الجارحة ، ويحصره مثل اي مخطوط اهمل في طيات الماضي وقيض له من يبعثه، لكن بعد اضفاء رؤيته الخاصة عليه ضمن اطار مكاني محدد، ويتنازع كل من المكان والزمان بنية النص ودلالته، واذا كان ضيق المكان، حسب محمود جنداري «احد مسببات جمود النص القصصي»[٩]،

فان القاص يبرع في تدمير وهم المكان، عندما يقوم الراوي باعادة قص الاحداث معروضة على جدران الحانة، فهو، وان كان متكئاً الى القلعة ومحدقاً الى نهر «ردانو» الّا انّ الوقائع تترى باستمرار بين هذين الحيزين، ان القلعة مكان ملغوم ومهيمن لا يمكن لـ«ردانو» الجاف ان يطهره، ولهذا فان الوقائع تسيل في ذاكرة الراوي بين حين وآخر، كما يعربد «ردانو» الجاف بسيوله بين فصل وآخر. ان الراوي لايقوم باعادة رواية احداث التاريخ، فيحدد دوره بوصفه وسيلة توصيل، إنما يعمد الى التشكيك بالتاريخ ذاته، ويعيد تركيب بعض الوقائع متحدياً الاطر الزمنية العامة، فيغير تركيبها ودلالتها بما يتفق والمتطلب السردي للقصة، ان الراوي ينطوي على المؤرخ لكنه يخنقه فيه ويكون منبعاً للتاريخ مادام التاريخ عنده سردياً اي وهمياً. فهو يروي لقاء الاسكندر بـ«تاييس» اثر غزوه لـ«عيلام» بالصورة الاتية: «لما عاد الاسكندر مزهواً وجد تاييس قد تبرجت وجلست في غرفة الملكة في قصر بنوخذ نصر، وغرفة الملكة لها بابان، باب يوصلها الى المخدع الملكي وباب يوصلها الى قاعة العرش شم الاسكندر رائحة العطر فاهتدى الى مكان تاييس فكت عنه زرد درعه الحديدي واخذته بين يديها» بينما يروي التاريخ المكتوب ان لقاء الاسكندر بـ«تاييس» كان في حفل فخم اقامه الاسكندر عند احتلاله «برسيبوليس» عاصمة الدولة العيلامية، انها هي التي اضرمت غضبه عندما اكدت ان جميع الدسائس التي كانت تحاك ضد اليونان، مما ادى الى احراق العاصمة.[١٦] وهو يجعل من «ردانو» نهراً يمر من مدينة ارانجا، وهو في الحقيقة بعيد عنها، انه نهر العظيم حالياً، ولاتقف رغبة الراوي عند هذا الحد، بل إنه يغير المدينة التاريخية «ارانجا» وهي مدينة كركوك الحالية الى «ارابخا» إنه ولا شك ميال للتعامل مع التاريخ لا بوصفه حقيقة، بل بوصفه رؤية خاصة، وتستفحل هذه الرؤية لتحول التاريخ باجمعه الى قلعة من ورق تخرقها الجمرة الملكية «لقد كانت الطوابق الاخيرة من ورق جلس اولئك الرواد الاوائل، والندل القدامى ينتظرون الجمرة الملكية

وهي تخرق طابق الورق ينتظرون ذلك منذ ربع قرن «ومن خلال هذا الفهم الجديد والخاص للتاريخ، اخذ الزمن ضمن الاطار السردي صورة خاصة، فالراوي يتنقل خلال قرون طويلة دون ان يابه بعقبات الزمن الاعتيادي، فالحاضر ينفتح على الماضي ويستحضر وقائعه ويطل على المستقبل ويستشرف ماسيحدث فيه، ومن هنا تبدو الحانة ومن ثم القلعة سرا يتركب فيه ليس التاريخ حسب بل المستقبل ايضاً، ولهذا يبدو هذا النص من جهة محايثاً للتاريخ، لكنه من جهة اخرى مغاير له ومتعارض معه وينهض على تمزيقه، وهذا الفعل يقوده نموذج، ان النموذج - الراوي، هنا، يعامل بمستوين انه صوت تاريخي ورؤية سردية، وهو متركب من كل من السردي المتخيل والتاريخي، ويتبين ذلك واضحاً في تناوب السردين الذاتي والموضوعي في تقديم المادة القصصية. هذه المادة التي لاتتبلور بصورة منطقية حكائية فمتنها التاريخ وبناؤها مفتوح الى افق يقرب الى صيغة الاعتراف. انّ مفاصل التناص المتحققة هنا تكون بين التاريخ والحكاية، فثمة حكايات الاسود وتاييس ونهر ردانو وغيرها وفي هذا المجاز ومن خلاله يتدفق وعي الراوي تاركاً اثاراً في وعي المتلقي، في تقديمه توالي السلطات على القلعة، فهي المكان - الوطن - الذي تنازعته عبر العصور طموحات الاخرين ومصالحهم من غزاة وحكام وقتلة، وتكمن القوة الدالة لهذا النص في كونه يخز باستمرار طبقات الوعي ويؤسس دلالته في الظل، وبعيداً عن الانظار، فلا مناص غير الذهاب اليه خلل طرق وعرة غير معبدة من اساليب التعبير، وسائل البناء التي لم تجرب من قبل على نطاق واسع في القصة القصيرة، وقد يبدو في مستوى ما من احد مستويات الدلالة التي يمكن تعويمها في النص، ان التآم شمل الندل والرواد القدامى في حانة الاسود السبعة، هو نوح على الحاضر، بيد ان الحاضر غائب الا برموزه المطمورة وغير المنظورة، فلا يوجد اذن غير الذهاب الى الماضي، فالاحداث تكرر نفسها، وتامل واقعة ما اشبه بتامل غيرها، ويكاد الندل والرواد بكل ماتوحي به اسماؤهم من دلالة تاريخية يكونون حلقة من عتمة ينبثق من وسطها الراوي، مدافعاً عن وجوده، لكنه اخيراً يفتقد شرط ثورته فيذوب بينهم متاملاً الجمرة الملكية وهي تخرق نازلة جسد التاريخ، اي جسد القلعة وكيانها. فالنموذج هنا، قريب الى «اترحاسيس» في قصة الحكماء الثلاثة» لمحمد خضير، فهو نموذج يراقب ولا يفعل واذا كان الامساك بالنموذج صعباً جداً حسب محمود جنداري، فانه استطاع في «القلعة» تجريد النموذج من قوته المادية من جميع صفاته وخصائصه. واحاله الى رؤية فقط وهذا إنتزاع آخر، يضاف الى «اترحاسيس» وغيره في تنحي النموذج المثالي ازاء قوة المرجع وتركيبته القاهرة بل ان الراوي هنا، يخطو قدماً صوب هزيمته، واذا كان اترحاسيس قد تخلى عن مهمته، اكتفى بسير الواقع الاجتماعي لـدباب سالمتي، فان الراوي هنا، عبر عن مستوى واضح من القهر والانهزام عندما انتحى مكاناً حصيناً يستند الى القلعة ويطل على النهر، وهو يلوك التاريخ خلسة مع نفسه، دون ان يجرؤ على الإعلان عن نفسه وسط دنان الخمر ومدمنيه.

فالنموذج هنا يفتقد الاشكالية، لكنه ينطوي على ماهو أهم منها، ان اعتراضه على مظاهر الواقع، يدفن فيه، وينزف بصورة تاملات ذاتية، واعترافات خاصة، لكنها لاتبلغ حد الصدام مع الواقع انها اشكالية جديدة، تهجع في سراديب التاريخ، وقد تفنى في غياهب الظلام.

لطفية الدليمي : تماهي الأحزان

لقد سبق التاكيد حول قصة «الحكماء الثلاثة» لمحمد خضير، وقصة «القلعة» لمحمود جنداري ، فضلاً عن المدخل النظري الذي يستهدي به هذا البحث، تقرير مفاصل التناص الاساسية بين الخطاب القصصي العراقي المعاصر والمتن الحكائي او التاريخي العراقي القديم. وخلال عملية استكناه وتلمس تلك المفاصل المتداخلة ذهاباً الى الحكاية الاسطورية او الملحمية او المدونة التاريخية، او حضوراً لبعض تلك المظاهر في جسد الخطاب القصصي المعاصر، امكن الوصول

الى تقرير ثنائية اساسية، احد اطرافها ينهض على المغايرة والاختلاف، وطرفها الاخر يتصف بالثبات والاستقرار والسكون.

لقد نهضت تلك الثنائية على الملحمي/ الواقعي عند محمد خضير، والتاريخي/ الواقعي عند محمود جنداري. وفي محاولة لاستحضار المغيّب في قصتي «الحكماء الثلاثة» و «القلعة» تبين إنّ المستوى الملحمي/ التاريخي في القصتين المذكورتين، هو بوابة الواقعي، وإنّ الوصول الى الحاضر، وكشف بنيته، وسبر غوره، سردياً، يمر خلل مستويات غائبة في طيات الماضي، فلا بد إذن من استنهاض حيل السرد الممكنة، والاعتماد عليها، لتعويم الواقعي من وراء الستر الشفافة للحمية الماضي او اسطوريته، واصبح الذهاب الى مجاهل الملحمة والتاريخ، كما اشرته القصتان المذكورتان، ماهو الا تورية بلاغية للوقوف ازاء الواقعي. إنها لعبة الاستعارة الكبرى في الخطاب الابداعي، والعمل على حفر مستنقعات الاوهام في خطاب القصة العراقية الجديدة من اجل تكثيف الرؤية واغناء المتخيل السردي بجميع انواعه، وتاسيس سياق جديد، وذائقة جديدة، ورؤية جديدة، وشعرية جديدة، وهجر المسطحات الضحلة التي تتخبط فيها القصة العراقية والعربية.

لعل القراءة النقدية لقصة «هو الذي اتى»[17]، للقاصة لطفية الدليمي، ستغلق دائرة الشك باليقين، فهي الاخرى تنهض على مفهوم الثنائية، فتغاير في احد مرتكزاتها، وتبقي على مرتكز الثبات. الاصل القار للسردية الجديدة. يكشف تلك الثنائية بصورة واضحة الاستهلال الذي تستهل به القصة:

«هذه القصة ليست سوى «قصة حب» وماهي بالاسطورة او الخرافة، وانا إذ ارويها لكم لا انتظر منكم ان تصدقوها، حسبي إنني عشتها، وبين يدي البينة المادية التي تثبت لي وللاخرين حقيقة حدوثها، والقصة بعد هذا لا تخص احداً سواي - في الاقل على المستوى الشخصي - لانها بهذا الاعتبار قصتي وحدي وانا بطلتها وشاهدتها الحية»[18].

والذي يقرره هذا الاستهلال الذي يحايث مقاطع الاستهلال في بعض اقاصيص ادغار الان بو وبورخس ؟، إنه يؤشر تلك الثنائية التي تم استكناه اركانها إبان وصف وتحليل قصتي جنداري وخضير، لكنه يجترح لها ركناً جديداً وهو الاسطوري ذي السمة التاريخية بموازاة الواقعي، ويفتض لخطاب القصة افاقاً جديدة، لتنسج متنها بين هذين القطبين، فتطفح بالأحزان حضوراً وغياباً.

تخلق قصة «هو الذي اتى» وهماً للذهاب الى الاسطوري التاريخي. والدخول الى محراب الحكاية التاريخية ببعدها الاسطوري / يتم اولاً بتاثيث المشهد العام، وبالتحديد الاطار المكاني الذي يعد بوابة الشروع الى الوهم السردي، الا وهو المتحف حيث تقف راوية القصة وبطلتها، تقرر ذلك ببراعة ولكن بحذر يضاعف الاحساس بالوهم، ويهيء تماماً للتوغل في غياهب الماضي:

«كلما دخلت متحفاً كان يحدث لي هذا الامر الغريب: دوار وضيق في الصدر وانبهار في الانفاس، يتبعه خدر يسري من اسفل الراس: الى الظهر والاطراف. اجل كان يحدث لي ذلك ثم تبدا يداي بالارتعاش ويتسارع نبضي وتجتاحني موجة من الحرارة، يتوهج بها جسدي كله.. لست امراة ذات خيال بارع، او كاتبة تبتدع الحكايات، إنما انا مدرسة تاريخ مولعة بحضارات العراق القديمة، ومهتمة بماوراء النفس والطبيعة ومفتونة بالخوارق»[19]

لقد خلق الوهم اذن، وحضرت مسوغاته، ولم يبق غير نسج الحكاية الحزينة التي تاتي تمهيداً او تتويجاً لمحيط

الاحزان الذي توسع لطفية الدليمي مداه قصة بعد أخرى، تضارع في ذلك كاترين مانسفيلد.

لقد افلح الاستهلال بفتح بداية التاريخ وبوابة الحاضر، وبذا نشات ثنائية جديدة على تخوم الاسطوري/ الواقعي. الا وهي المتوازية السردية بين حكاية نهال/ جواد الحاضرة وحكاية/ نانشا/ جوديا الغائبة. ومهدت السبل لان تتماهى الحكاية الاولى بحكاية جوديا امير لكش (٢٠٦٠ ق . م) ومحبوبته نانشا التي نزلت مخطوفة في قارب من القصب والبردي الى العالم السفلي. ولكن كيف بلوغ المغيب، واعني الحكاية التي تتمظهر خلل السرد، حكاية جوديا/ نانشا. إنّ الوصول إليها يتم بالولع الذي يستغرق جواد تماماً وهو يعد إطروحته التاريخية «جوديا امير لكش وعصره الذهبي» ورغبة نهال المكبوته في البحث عن اشكال عبادة عشتار في بلاد مابين النهرين. وعلى الرغم من توازي تلك الثنائية في مظهرها المرئي، الا انها ثنائية متداخلة، متماهية في بعضها في مستوى الدلالة، وتحتشد القصة بقرائن كثيرة تغلب التماهي على الانفصال، وتجعل المتصل جذراً يتحكم بمستوى الحكايتين، واطاراً ينتظمهما، وسنقف على بعض مظاهر التماثل بين مكونات المتوازية السردية المذكورة، وذلك لضبط مفاصل التناص بين الخطاب السردي والمتن الاسطوري التاريخي.

أول مايلفت الانتباه الى شبكة التماهي، التطابق شبه الكامل في اسماء الشخصيات الاساسية، جواد بطل قصة «هو الذي اتى» وجوديا الشخصية التاريخية المعروفة، فضلاً عن اشتراك نهال ونانشا ببعض الحروف في اسميهما، وتصبح التسمية إطاراً يقود الفعل السردي في القصة، ويوجه حضور الشخصيات في صفاتها وخصائصها. واذ تقف نهال في وسط المتحف امام تمثال الصخر لجوديا، تستحضر ملامح جواد

«احسست تحت اصابعي بجذور الشعر على الذقن القوية، ورايت الشفتين يزداد انفراجهما وفي غموض الدهشة والشوق والاستجابة المسحورة إنحنيت عليه، كنت مثل من يسير في نومه، إنحنيت اكثر ومست شفتاي شفتيه، ثم تراجعت، امام هذا الوجه الذي امتلكني حضوره، واصبحت غائبة عن الدنيا ثم صحوت «إنه جواد» «ياالهي اية معجزة»، «جواد» يغادر الموت ويلمع في عينيه بريق الذهب، ويجيء به «جوديا» مخترقاً التاريخ»[٢٠].

بل ان نهال، تضيف بعد قليل، معبرة عن عمق استغراقها في التماثل بين جواد وجوديا، قائلة:

«عاد جواد، وقد تحورت ملامحه حتى اصبحت شديدة الشبه بملامح جوديا، خلة وصفيه الوحيد، لطول ماحدق في وجهه واتخذ سيماءه، واستنطقه وتقمص احزانه المجهولة»[٢١]

وتبلغ الحيرة بنهال حداً عالياً في الخلط بين الاثنين. فتصيح:

«انت جوديا ام جواد ؟ هل انت انت ؟ أم انت هو ؟ أم إنك الرجلان معاً؟»[٢٢].

ولا يقتصر امر التماثل بين جواد وجوديا على الاسماء والملامح والصفات، فتلك قد تعود الى مستلزمات الفعل السردي. بل إنّ الامر يتعدى ذلك الى قضيةاساسية، تؤلف جوهر قصة «هو الذي اتى». وهي تماثل الادوار التي اداها في التاريخ والسرد كل منهما. جوديا في تصديه لجيوش عيلام، وجواد في تصديه للعيلاميين الجدد. ولاشك ان تماثل الادوار في المستويين يحدد البنية السردية للقصة، ويمنح الشخصيات قوة شبه كامل في الاتصال والتماهي في بعضهما، وبهذا الخصوص تستطرد نهال قائلة في مجال وصف هذا الدور الذي تؤديه الشخصيات في زمانين مختلفين وازاء

حالتين يربطهما جذر واحد.

«هذا الطفل الغريب ذي التحولات سرعان مايتحول من رجل صلب الى غيمة شعر، هذا الطفل الولوع بالعمل سرعان مايتحول الى مخلوق اسطوري يعايش الازمنة كلها ويمزج بينها في براعة، يتحدث عن الحب والحرب بنبرة واحدة، فعلان كبيران يصنعان الاحداث والتاريخ، القتال، قتاله ومن معه لأعداء آتين من قرون الظلام، معركة بعد اخرى يقترب من «جوديا» الذي صد عدوان ملك «اشنان» في بلاد عيلام وانتصر عليه، وفي لحظات كثيرة يختلف وجها الرجلين امامي»[٢٣].

إنّ كلاً من جوديا وجواد قد انتدب نفسه لمواجهة الحالة ذاتها، وانجز الفعل ذاته. واذا كان جوديا قد انتدب نفسه لمواجهة العيلاميين، وجرد حملة عسكرية لوقف اطماعهم في بلاد الرافدين، وانتصر عليهم، واعاد لمدينة لكش هيبتها، ووحد ابناءها «مثل ابناء ام واحدة، وانصرف لارساء الحضارة فيها، فكان «نموذجاً للحاكم السومري المثالي فهو عادل، متدين، مثقف، مخلص للتقاليد الموروثة، مكرس ذاته سعاد شعبه، يملأه حب مدينته والافتخار بها»[٢٤]، فانّ جواد، قد استحضر الدور التاريخي لسلفه جوديا، وتوصل الى القرار ذاته، قرار مواجهة الاعداء، مستنداً ليس الى معطيات الحاضر حسب، إنما الى وقائع التاريخ ايضاً، محققاً درجة كبرى من التماثل بينه وبين البطل التاريخي، فكانت تنثال في ذاكرته ابتهالات جوريا ذاتها:

في المعركة ونحن بين احضان اللهب وينابيع الدم والصهير ودمدمة الانفجارات، ونحن نتقدم، نحو مواقع عدونا، ليلاً ونهاراً، كنت اسمع صوتاً ياتيني من مكان وزمان سحيقين، يقول لي: ايها الفتى إحمنا ولا تدع عدواً يمس معابد لكش ولاغريباً يدنو من اسوار سومر، واحفظ بلاد سومر من كل سوء»[٢٥].

يفضي هذا التماثل الى الثنائية الاساسية في مستوى السرد والتاريخ للقصة، وهي الوقائع المرتبطة بـ «جوديا ونانشا، وتؤطر هذه الثنائية الاحزان التي تتماهى في هذين المستويين ايضاً، حزن جوديا الدفين، الذي يظل عبر التاريخ يرتسم في وجوه التمثال اينما حل، والذي يفلح جواد بكشفه اخيراً، فاذا به حزن الحب لفراق نانشا سليلة الالهة التي اختطفها حارس «إيرش كيكال، ولن يبدأ جوديا - الانسان والصخر - من حزنه الاّ بعودتها، وحزن نهال الابدي على جواد، وتتداخل اطراف هذه الثنائية، وتنتظم ضمن زمرتين قوامهما الحزن: جوديا ونهال الحزينين، الاول لفراق نانشا، والثانية لفراق جواد، وجواد ونانشا، الاول الذي اختطفته الحرب شهيداً، والثانية التي اختطفها حارس «ايرش كيكال» وهذا الانتظار الذي يخترق التاريخ، وينسف تعاقب الازمنة، يظل سمة تقترن بجوديا ونهال، فكلاهما اسيرا انتظار حزين، يمنيان نفسيهما بعودة نانشا وجواد ولهذا يلتوي التاريخ حول نفسه، وينتفي مبدأ السببية، ويذوب قانون التعاقب، ويحل التاريخ في السرد، ويندغم فيه في خطاب القصة.

إنّ تداخل اطراف هذه الثنائية هو مايعطي هذه القصة قوتها وتوهجها، فثمة اولاً جوديا ونانشا الغائبان في التاريخ بحكم الضرورة، وثمة جواد ونهال الحاضران في السرد بحكم الضرورة، بيد ان هذا فقط استكناه لوصف اطراف الثنائية وتحديدها إذ إن التخييل السردي يقوض هذا التقسيم حالاً على مستوى القراءة والتلقي، ويحل بدله، مستوى آخر من الحضور والغياب، حضور نهال وجوديا وغياب جواد نانشا، ويصبح استحضار المغيب هما خاصاً، يحكم السرد تماماً، كما تصبح في الوقت ذاته، رغبة تماهي نهال وجوديا جوهرية في جواد ونانشا. بيد إن المغيب اسطوري سردي -

نانشا، جواد - والحاضر تاريخي/ سردي - جوديا نهال. وهكذا تتضافر هذه المستويات المتداخلة لتاسيس الحقل الدلالي الخصب لقصة «هو الذي اتى» وبذا يقوض الادعاء، بانها «قصة حب» ليس غير. فهي في الحقيقة خطاب حزن عميق، اخصبته الحرب، فعاد متقهقراً يتسلق جدران التاريخ بحثا عن مواساة، وقوة تمده بالصبر والتصابر، هدفه البحث عن نموذج قار للحزن فوجده في جوديا ونانشا.

ماهي اذن مفاصل التناص بين الاسطوري والسردي في هذه القصة، انها تتعدد بالتماهي شبه الكلي بين الاثنين. حيث يمكن للدلالة ان تنسكب من اكمام هذين المستويين، فتؤلف جزراً دلاليه، وحقولاً بكراً للمعاني، تتعدد كلما اوغلت القراءة في التاريخ وكلما اتسعت في خارطة الحاضر.

إنّ حزن نهال، مفتاح لاحزان اخرى، وهو مظهر دال يتحكم في البنسية الفنية للقصة، وهو قوة مهيمنة في نثر لطفية الدليمي يؤلف شبكة غنية بحاجة الى الوصف والتحليل والتاويل والتعويم. لانه يفتض حقولاً دلالية كثيرة ترشح عن الشخصيات والاحداث. واذا ما امكن مسك جذوة الحزن عند الشخصية الرئيسية، فان ذلك يؤدي الى استكشاف متوالية لانهائية من الاحزان المتراكمة طبقات فوق اخرى. كما حصل مع نهال في قصة «هو الذي اتى» إنه حزن الهروب من العزلة واليها في آن واحد.

أحمد خلف : تناص البنية السردية.

يكمن مفتاح التناص في قصة «الحارس والأميرة»[٣٦] للقاص احمد خلف في البنية السردية، لا في المتن الحكائي، الذي فرض هيمنته في قصص محمود جنداري ومحمد خضير ولطفية الدليمي، ولما كانت بنية السرد من نتاج الرؤية، او وجهة النظر التي تعيد بناء المتن الحكائي بحسب علاقة الراوي بالاحداث والوقائع التي تشكل ذلك المتن، فضلاً عن خياره في اسلوب عرض ذلك المتن، فان الراوي «الحارس» الذي يقدم باسلوب موضوعي، في قصة «الحارس والاميرة» يطرح اشكالية البنية السردية، بصورة استفهام ومساءلة لنفسه ولشبكة الحكاية التي ينسج بعض اجزائها ويؤلف نفسه الاجزاء الاخرى فيها، وبالشكل الآتي:

«للملوك والامراء والسحرة والمريدين، للمتعبين والمطاردين واللصوص قصص كثيرة، يتناقلها الناس، ويتسامرون بها في جلسات المساء او آخر الليل، للجناة او بائعي ازهار الحب وللدجالين والابرياء قصص عديدة يعرفها حارس البوابة ويدرك مغزاها، يجلس ليالي واخرى مثلها اشد وطاة وباساً وسرية عليه، يجلس صاغياً ليستمع الى ذلك الصوت البعيد، المناغي يملي عليه قصص الناس، وكثيراً ماكان يقول لنفسه: ترى من يحفظ قصتي إذن ؟ وهو يدرك ان لاقصة له في الحقيقة، لكنه يصوغ القصص العجاب عن نفسه، يختلق الحالات يعذب نفسه في إحداها ويمنيها بالراحة والسلوى بقصة ثانية وهو حال ينظر الى هذا السيل من القصص وحكايات الناس، يتخذ ركناً قصياً متفكراً بها»[٣٧]

هذه الاشكالية التي يقدمها النص، تتكون من ركنين اساسين، احدهما حاضر يتمثل بحال الحارس ضمن حيز العزلة التي يعيشها في القلعة، والاخر غائب يتمثل بمحاولته اختلاق حكاية تخصه، حكاية تكون جزءاً منه، ويكون جزءاً منها، حكاية يقوض بوساطتها سطوة العزلة، وحكايتها المسطحة ويفرض عليها ان تنطوي ضمن حكاية المخيلة، وبعبارة اكثر دقة، حكاية الحلم. وسنرى السبل التي يسلكها، عبثاً، من اجل نسج كيان تلك الحكاية.

مايقوي حقل تلك الاشكالية بالدلالات، انّ الحارس اسير صوت داخلي، يستنفر فيه عمل المخيلة، ويفرض عليه، او يملي عليه قصص الناس، فيلجا الى صياغتها، اوصياغة قصص عن نفسه، ويلجا احياناً ايضاً الى «اختلاق» حالات خاصة به. وسيقوده هذا الانقسام بين الواقعي وبين التخيلي، الى اقتحام الاخير، في محاولة يائسة للهروب من الواقعي وتوغلاً ابدياً في المتخيل ومن هنا يلجا الحارس الى نسج حكاياته الخاصة، حكاية الاميرة قمر الزمان ويتبعها بحكايته مع هذه الاميرة.

كيف تكتمل الدائرة السردية التي تبدا وسط العزلة والياس، وتنتهي فيها؟

وذلك هو، في حقيقة الامر، مسار الشخصية، اي شخصية الحارس. فاثر تقديم مفصل لملامح المكان/ القلعة، وبيان عزلته، وتاثير تلك العزلة على الشخصية، تلجا الى اختلاق الحكايات لمواجهة سطوة المكان، ويبدا التساؤل حول سر القلعة، والاشاعات المحاكة حولها، لكن جميع الاسئلة لا تقدم حلاً لمازق الشخصية، فهي محكومة، وبصورة شبه قدرية، للبقاء وحراسة هذه القلعة، ويبدا مستوى التخيل والافتراض ينمو وسط هذا الضيق، بين شبكة الاسئلة المحيرة. واذا كان لابد من الوقوف على الجسر اللغوي الذي تعبر عليه الشخصية من الواقعي – بالنسبة لها، الى المتخيل، فانه، يحصر في المرحلة الاولى، بالفقرة الاتية:

«عليه ان يتساءل لاجل اي شيء تم تشييد القلعة هذه، من الجائز انها مجرد حصن مهجور او بيت كبير مناسب لسكن اميرة من الزمن السحيق، احدى الاميرات اللواتي ظللن يحلمن بفارس الاحلام حتى غدت الاميرة احدى النساء الهرمات اللواتي لاجدوى من بقائهن مهجورات في قلعة كبيرة كهذه»[٢٨].

يلاحظ ان هذا الجسر الذي ينتهي فيه الواقعي ويبدا منه المتخيل، يكون مدخلاً حسب، لحلول المتخيل، فيتحول الافتراض السردي الى حقيقة سردية، ويبدا رسم ملامح الاميرة التي هي ليست الا نتاجاً لهيمنة المكان المعزول، او المكان غير الآمن بالنسبة للشخصية:

«بدت الاميرة – قمر الزمان – في هيئتها الملوكية ذلك المساء متخذة جلستها المعتادة عند الشرفة الشرقية للقلعة تحف بها خادماتها المخلصات من كل جانب وقد هيات مستلزمات التسلية والمتعة البريئة التي تميل اليها الاميرات عادة»[٢٩].

لاتظل الاميرة قمر الزمان اسيرة واقعها المتخيل، بل، حالها، حال الحارس، تتوق الى نسج حكاية جديدة، فتبدا اولاً بالحلم، الحلم بفارس يمتطي صهوة فرس جموح، وبيده سيف مرصع بالفضة والعقيق والزبرجد والاحجار الكريمة الاخرى. فارس يقاتل من اجل امراة. وتتساءل في حلمها يائسة اين ولى ذاك الزمان، زمن الرجال الاشداء وهم يتبارون ويتبارزون من اجل الفوز باميرة اوجارية، لكن الاحلام بالنسبة لاميرة معزولة لا تجدي نفعاً، فتستدعي الخادم محروس، ليختلق لها حكاية. حكاية عن امير او فارس مقدام، وهنا، ازاء هذه النقطة يقف الحارس والامير في مستوى واحد، الحارس يختلق حكاية الاميرة والاميرة تتوق لمن يختلق لها حكاية، فيحضر محروس، الذي يقص للاميرة وخادماتها وحارساتها الجميلات حكاية جديدة سيكون لها اثر حاسم في قصة «الحارس والاميرة». يقول:

«ياmولاتي الاميرة، كان في سالف الدهر والاوان رجل يجيد مهنة الكتابة، يتسقط اخبار الملوك والسلاطين وذوي الجاه، لكنه حين ادرك ان الملوك والسلاطين وذوي الجاه هم يامولاتي سر البلاء

وتعاسة الفقراء يامولاتي، راح يعيد ماكتب من جديد على لسان المعوزين والمعدمين واليتامى والفقراء والاجراء والخدم المظلومين يامولاتي، نادماً على ماكتبه من قبل وظل هكذا يكتب الكتب ويؤلف المجلدات ويملأ بيته بالقصص الحكايات والاخبار»[٣٠]

توقف الاميرة تدفق قصة الكاتب الفقير، او كاتب الفقراء التي يختلقها محروس، لانها حكاية فقراء لا تروق لها، فيؤدي ذلك ليس الى اختفاء حلمها، وانتهاء توقها الى حكاية حسب، إنما الى انتفاء الاطار المتخيل للحكاية التي ابتدعها الحارس اصلاً، وهي حكاية الاميرة نفسها. هكذا تتوالى الرغبة خلل السرد لاختلاق حكاية بدءاً من الحارس الذي يمثل المظهر الواقعي الى الاميرة التي تمثل مستوى ثانياً نحو التخيل، الى محروس الذي يمثل مستوى ثالثاً، وصولاً كاتب الفقراء الذي يتوق الى اختلاق حكاية جديدة، وطبقاً لهذا، تتشكل المتوالية السردية في القسم الاول من القصة، إنها تبدا من حالة الياس وتنتهي بها.

وتبدا المرحلة الثانية، عندما يتوصل الحارس، الى ان فشله باستكمال دائرة التخيل، واغلاقها، يعود الى انهماكه بواجب الحراسة، لا الى التشكيل بفاعلية مخيلته:

«إطمان اخيراً الى انه يستطيع التفكير بحرية تامة اذا ليس هناك مايمنع من تسرب افكار المرء كما يشاء شرط الا تاتي السوء لاحد»[٣١]

فيبدا بوصف منظومة الياس التي يعيش ضمن اطرها. ويحلم باليوم الذي يغادر فيه هذا المكان، وتبدا حكاية الاميرة تعوم من جديد فلايكون دور الحارس هذه المرة هو اختلاق الحكاية، إنما هو بطل الحكاية، والفارس الذي ستكون الاميرة بانتظاره :

«ارتقى الرجل سلالم القلعة واصبح عند السطح وتقدم من احدى الشرفات المطلة على سهوب ممتدة مترامية مع امتداد البصر، وهاله ماراى من مشهد يخلب اللب ويسرق القلب، ولمحها نائمة في الشرفة المطلة على سهوب خضراء وقد اخذها نوم عميق...»[٣٢]

ويقف هناك بانتظار ان تستيقظ الاميرة من نومها، وحالما تفتح عينيها تجده امامها، وظن نفسه فارساً، وهي اميرة ، تهم الاميرة بالقاء نفسها من الشرفة، فينقذها، فتطلب اليه تعبيراً عن حسن النية ان يحكي لها حكاية : فيهم باختلاق حكاية تبدا بالصورة الاتية:

«اميرتي كان هناك رجل فقير.
صاحت الاميرة على غير عادتها:
- يالتعاسة الفقراء، اينما ذهبت اسمع قصصهم وحكاياتهم المؤلمة، لا اريد ان اسمع شيئاً من هذا !
صمت الرجل بعض الوقت ثم مالبث ان قال:
- يامولاتي سيكون الرجل الفقير اميراً ذاجاه وملكاً ذا سلطان يغزو في حروبه ملوك الأنس والجان من اجل اميرة حلوة صغيرة فياخذها ويذهب بها عنوة الى بلاد العرب الواسعة . ضحكت الاميرة وقالت: اكمل الحكاية اذن.»[٣٣]

لكن الحكاية لا تكتمل ، ومن ثم تغلق دائرة الحكاية المتخيلة، بعد ان اصبح تدفقها مستحيلاً في ذهن الشخصية:
حين افاق الرجل من غفوته التي لم يعرف كم طالت وكم دامت وجد ان الناس قد انفضوا من حوله وغادره الرفاق. عندها ادرك انه مازال وحيداً ومعزولاً وسيظل

هكذا الى الابد»[٣٤]

ماذا يكشف المسار المزدوج للسرد في هذه القصة ؟ انه يؤشر وجود إطار سردي واقعي مغلق يبدأ بتأملات شخصية الحارس، وينتهي بيقظته وسط العزلة، وينطوي هذا الاطار على بؤرة حكائية متخيلة تجهد بان تندفق وتتكون ضمن ذلك الاطار، دون جدوى، وتنتهي بان تغلق هي الاخرى، ولذلك فان كلا مساري السرد الواقعي والمتخيل ينتهيان الى النقطة التي بدءا منها، مما يمكن القول ان المسار السردي في هذه القصة، هو مسار دائري مغلق لان العالم الذي يتكون فيه نسيج القصة ضيقاً لا يسمح بازدهار المتخيل. وهذه البنية التي تنهض على موروث القص الخرافي او العجائبي، كما يلمس في حكايات الف ليلة وليلة وبعض القصص العجيبة، فضلاً عن صيغ المتواليات السردية في المقامات تتاتى غنية بصيغ تضمين اطار السرد بحكايات داخلية متعددة، كما عرف في الحكاية العربية ، ولهذا فان مظاهر التناص فيها لاتذهب الى المتن، انما الى البنية السردية.

لقد عرف عن الحكاية العربية القديمة صيغة التضمين والتفرع عن الاطار العام، فالاطار العام لألف ليلة وليلة، مثلاً، هو اللقاء بين شهرزاد وشهريار، ولكن ثمة عشرات القصص الرئيسة تتكون ضمن هذا الاطار، وتتفرع تلك القصص الى عشرات اخرى غيرها بصورة عنقود من الحكايات القصيرة التي يغذيها ذلك الاطار. وهذا مايمكن لمسه بصورة واضحة في قصة «الحارس والاميرة» لكن مايميزها عن ذلك الموروث الحكائي، ان حكايات التضمين فيها حكايات مقهورة، لا يسهم الاطار السردي باكتمالها، على نقيض الحكاية العربية القديمة. وسبب ذلك فيما نرى، يعود الى منظومة القهر المسيطرة على العالم، وبالذات شخصية الحارس وعزلته وسط مكان ناءٍ غير آمن بالنسبة له، على المستوى النفسي في الاقل. ولهذا، جاء الحارس مرتبكاً في نسجه للحكايات المتخيلة على نقيض الراوي في الحكاية القديمة الذي يمتلك حرية الاستقرار والقص دونما خوف.

لقد كشف البحث عن مفاصل التناص الاساسية بين بعض القصص العراقية القصيرة المنتخبة، وبين النص القديم، ان كان في متنه او مبناه وتوصل، بصورة او باخرى، الى ان النص القديم لم يكن عبئاً يمارس هيمنته وسطوته على النص الحديث، فالاخير، بمقدار ارتباطه بالاول، فهو متحرر يمتلك خصوصيته وخصبه، ولا ينحني ضعفاً امامه. وربما يكون على العكس من ذلك يضارعه في اجتراح دلالات معاصرة، كما تبين في مواقف الشخصيات في قصص محمود جنداري ومحمد خضير واحمد خلف، فالشخصية وعياً ورؤية لاتتماثل مع النموذج الاصلي، وبهذا فهي تنفصل عنه، مؤسسة عالمها الخاص. ولكنها لا تهدف الى الوصول الى قطيعة نهائية معه، فهو مستقرها، وعلى ثباته تبني تنويعاتها ان في مستوى البناء او مستوى الدلالة . واذا كان رولان بارت يذهب الى ان النص نسيج من الاقتباسات التي تنحدر من منابع ثقافية متعددة. وان الكاتب لا يمكنه الاّ ان يقلد فعلاً هو دوماً متقدم عليه ، فان القصص قيد البحث، كشفت عن قدرتها العالية على تمثل الموروث الحكائي العراقي والعربي القديم، لكنه تمثل خلاق غير سالب. وتناصت معه على مستوى ابداعي عال من المسؤولية. ومهما كانت محاولة ضبط مظاهر التناص بينهما، فانه من المستحيل الوصول الى ضبط دقيق ونهائي، فذلك يرقى الى درجة الاستحالة. ولعل فنسنت ليتش في كتابه «النقد التفكيكي» يعد مصيباً الى درجة كبيرة حينما يضع بمفاصل التناص معادلة تكشف عن لانهائية تلك المفاصل، مؤكداً ان تاريخ كل مفردة مستعملة في النص مضروباً في عدد تلك المفردات، هو الذي يحدد عملية التناص ولما كان تعقب تاريخ ظهور كل مفردة مستحيلاً، فان معادلة ليتش تهدف الى كشف الثراء اللامحدود الذي تنطوي عليه عملية تناص النصوص الحديثة في النصوص السابقة لها. وهذا ما اشرته العلاقة بين النص القصصي العراقي المعاصر في علاقته مع النص القديم. ولكن لابد من التاكيد هنا، إن

مفاصل التناص التي تم حصرها والمتعلقة منها بالبناء والدلالة، ليست هي المفاصل الوحيدة، فثمة، اقتراب وتمثل لاساليب التعبير القديمة، ويلمس ذلك واضحاً في اسلوب التكرار الذي تزخر به قصة محمد خضير وقصة محمود جنداري، فكلاهما تعتمدان تكرار الجمل في نسيجهما اللغوي، والتكرار احدى الخصائص المميزة للنص العراقي القديم، وبخاصة في الوصايا ونجده واضحاً في ملحمة كلكامش.

١، ٢، ٣، ٤: الحكاية الجديدة، محمد حضير، جريدة الجمهورية ٢٧ آب ١٩٨٧.

٥. الحكماء الثلاثة، جريدة القادسية ٩/ ١٠/ ١٩٨٦

٦. لمزيد من التفاصيل حول الطوفان في بلاد الرافدين، يراجع: الفلكلور في العهد القديم، جيمس فريزر، بلاد آشور، اندريه بارو. العراق القديم، جورج رو. الاساطير السومرية، كريمر، ومقدمة في تاريخ الحضارات القديمة - طه باقر.

٧. ملحمة كلكامش، ترجمة طه باقر ص ٢١٤

٨، ٩، ١٠، ١١. العراق القديم، جورج رو ص ١٣٣، ١٣٣، ١٣٠

١٢. ملحمة كلكامش ص ٢١٥ - ٢١٦

١٣. حوار الاجيال بين القاصين محمود جنداري وثامر معيوف، مجلة الف باء العدد ٩٨٩ ايلول ١٩٨٧ ص ٥١

١٤. القلعة، محمود جنداري، جريدة القادسية ٢٨/ ٩/ ١٩٨٧.

١٥. حوار الاجيال

١٦. مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، طه باقر ص ٥٩٠

١٧. عالم النساء الوحيدات، لطفية الدليمي، ص ٧١

١٨، ١٩، ٢٠، ٢٠، ٢٢، ٢٣. عالم النساء الوحيدات ص ٧٣، ٧٣، ٨٧، ٨٣، ٩٠، ٨٦ - ٨٧

٢٤. العراق القديم، ص ٢٣٢

٢٥. عالم النساء الوحيدات ص ٨٨

٢٦. الحارس والاميرة، احمد خلف، مجلة الاقلام العدد ٥/آيار ١٩٨٧ ص ٦١

٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤. مجلة الاقلام ص ٦٤، ٦١، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٥، ٦٥

٣٥. درس السيميولوجيا، رولان بارت ص ٨٥

٣٦. Delonstractive Criticism, Vincent B. leitch, columbia university Press, New York, 1983. P. 160-161.

السعودية
جذور
العدد رقم 45
01 ديسمبر 2016

توجهات الشعراء القدامى من النقد إلى نقد النقد
قراءة ثقافية

عصام بن شلال(*)

توطئــة:

لم يزل تراثنا يتجاوب مع كل القراءات، مثبتا بأنه تراث إنساني أثير، ويرجع هذا إلى ثرائه وتنوع سياقاته وأنساقه، لذلك يمكن لأي أحد أن يجد ما يدعم توجهه الفكري في هذا التراث الرحب، وما عليه سوى التسلح بمنهج معين، يشق به طريقا يرى من خلالها جانبا لتراثنا، وليكنْ على يقين بأنه إذا أضاء ذلك الجانب فإنه قد أهمل جوانب أخرى كثيرة.

ولأنه قد بات مستبعدا أن نتصور أنّ هناك أدبا بلا نقد يرافقه، فمن المستحيل علينا كذلك تصوّر نقد لا يصاحبه نقدُ نقد، ومن هذا المنطلق فقد حاولت في هذا البحث أن أُضيء جانبا من تجارِب الشعراء في النقد الأدبي وكذلك الظروف التي ساهمت في تشكيل ما يسمى بنقد النقد لديهم، وسوف أطرح عدة إشكاليات هي:

كيف مارس الشاعر العربي القديم النقدَ على شعره وعلى شعر غيره كذلك، وما الذي قدمه للنقد العربي من مصطلحات وآراء نقدية؟

(*) باحث بجامعة سطيف 2 - الجزائر.

وما الدواعي التي حملت بعض العلماء على مصادرة علم الشعر من الشاعر نفسه؟

وكيف كانت ردة فعل الشاعر على تلك المصادرة؟

كل هذا سنحاول توضيحه في الصفحات التالية، لنرى كيف تحوّل بعض الشعراء القدامى من ممارسة النقد إلى توظيف نقد النقد، مستعينا بما تمنحه لي القراءة الثقافية من رؤية تسمح بتسليط الضوء على صراع الأنساق الثقافية لتلك الخطابات النقدية التي تملك خلفيات ثقافية خاصة بها تتحكم في رؤيتها للإبداع الشعري، وقد جعلت من الدراسة الثقافية وسيلة لا غاية، وذلك لأجعل التراث يقرأ ذاته بذاته، ويفسر نفسه بنفسه، من دون إكراهات منهجية، ولا تَأوُّلٍ يُقوِّلُ التراث ما لم يقله.

1 - شعراء ولكنهم نقاد:

إذا تحدثنا عن الشعراء النقاد، يتبادر إلى الأذهان أولئك الشعراء الذين كانوا يُقوّمون أشعارهم بالثِقاف وإعادة النظر، حتى وصفهم الأصمعي بعبيد الشعر[1]، وليس يُدرى أمدح هذا أم ذم؟ في حقّ النابغة الذبياني وزهير بن أبي سلمى وأشباههما ممن قوّم شعره بالثِقاف، لكننا لا نعدم أن نجد آراء تشيدُ بشعراء هذه المدرسة، فالشاعر طفيل الغنوي كان يُسمَّى مُحبّرا لحسن شعره، وكذلك النمر بن تولب الذي يسميه أبو عمرو بن العلاء الكيّس[2]، «وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحوليّ المنقح المحكّك»[3]، وكذلك نجد ابن خلدون يطالب الشاعر بأن يراجع «شعره بعد الخلاص منه بالتنقيح والنقد»[4]، ويستشهد ببعض الأشعار التي تسند تصوره منها[5]: (الكامل)

الشعرُ ما قومت زيغ صدوره   وشددتَ بالتهذيب أسّ متونه

وقال ابن الرّقاع يذكرُ تنقيحَه شِعْرَه[6]: (الكامل)

وَقَصِيدَةٍ قَدْ بِتُّ أَجْمَعُ بَينَهَا حتّى أُقَوِّمَ مَيلَها وَسِنَادَها

وقال آخر يذكر قصيدة[7]: (الطويل)

فلمّا أقمْتُ الميْلَ منهَا وَلَمْ أَدَعْ بِـهَا أَوَدًا مِـمَّا يُـعَـابُ وَلَا كَسْـرَا

أَتَيْتُـكَ أُهْـدِيهَا إِلَيْـكَ تَقَـرُّبَـا وَشُكْرًا لِنُعْمى مِنْكَ تَسْتَغْرِقُ الشُّكْرَا

ولا نعجب أن نجد أحدا من الشعراء النقاد، هو ابن طَباطَبا العلوي (322هـ)، يهتم بمشكلة الإبداع ومراحل بناء القصيدة ؛ إذ ينصح الشاعر بأن يعيد النظر في أبيات شعره، وأن «يتأمَّلَ مَا قد أدَّاه إِلَيْه طَبْعُهُ، ونَتَجَتْهُ فكْرَتُهُ فَيَسْتَقْصي انتقادَهُ، ويَرُمُّ مَا وَهَى منهُ، وَيُبْدلُ بكُلِّ لَفْظَة مُسْتكرهَة لَفْظَةً سَهْلَةً نَقيَّةً... (فيكون) كناظم الجَوْهر الَّذي يُؤَلِّفُ بَين النَّفيس منْهَا والثَّمين الرَّائق، وَلَا يشين عُقوداً بأَنْ يُفَاوتَ بَين جواهِرِهَا فِي نَظْمها وتَنْسيقها»[8].

كذلك نجد شاعرا ناقدا مثل إليوت[9] يعتبر أن ما يقوم به الشاعر أثناء الكتابة، «هو النقد الحقيقي، الأصيل، فهو نقدُ الشاعرِ الذي ينتقدُ الشعرَ من أجل أن يخلق الشعرَ»[10]، فالنقد الذي يمارسه الشاعر نقد قبْليّ، إن صح التعبير، يختلف عن النقد البعديّ الذي يمارسه الناقد، لأن الشاعر يقوم بعملية بناء ومعالجة للنص في غاية من الدقة والرهافة، ولابد مع هذا أن يكون هو الأدرى بأسرار إبداعه، وفي نفس السياق يقول إليوت: «إن عملية الغربلة والربط والبناء، والشطب والتصحيح والاختبار... تشكل جهدا مضنيا للنقد فيها ما للخلق من أهمية. وأنا أزعم أن النقد الذي يمارسه كاتب ماهر متمرس على أعماله هو أهم أنواع النقد وأسماها»[11].

سنأخذ برأي إليوت ولكن مع قليل من التحفّظ، ويأتي تحفظنا هذا لأن الشاعر، وباعتراف إليوت، يحاول دائما «الدفاع عن ذلك الشعر الذي يكتبه هو»[12]، مما قد يمنعه من تقبُّل النقد، ذلك لأن المتكلم تعتريه الفتنة بحسن ما يقول[13]، ولذلك تجد بعض الشعراء الذين إن سُئلوا عن سبب قصر قصائدهم مثلا يقدمون أجوبة تحاول التبرير منها: «يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق»[14]، وحين لاموا شاعرا آخرا على الإطالة قال: «أنا على القصار أقدر»[15] أو قد تجد بعض الشعراء يصلون إلى حد هجاء من ينقدهم مثلما فعل الفرزدق، في هجائه لابن أبي إسحق[16]، غير أن هذا لا ينفي أن نجد شاعرا كذي الرمة يستجيب لرأيِ أحدٍ نَقَدَهُ، وغيّر في شعره استجابة له[17].

وفي بيئة أدبية كان يُرتضى فيها حكم الشعراء فيما يُعرض من شعر، يبرز لنا ناقد الشعر الأوّل، وقاضي الشعراء، النابغة الذبياني، والذي كانت «تُضرب له قبة من أدم بسوق عكاظ فتأتيه الشعراء تعرض عليه أشعارها، فأتاه الأعشى فأنشده أول من أنشد، ثم أنشده حسّان: (الطويل)

لنا الجَفَنَاتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ بالضُّحَى وأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمَا

وَلَدْنا بَني العنقاءَ وَابْنَيْ مُحَرَّقٍ فَأَكْرِمْ بنا خَالاً وَأَكْرِمْ بِنَا ابْنَمَا

فقال له النابغة: أنت شاعر، ولكنك أقللت جفانك وأسيافك، وفخرت بمن ولدت، ولم تفخر بمن ولدك»[18].

وقد كان الصولي من الذين احتفوا بنقد النابغة أيما احتفاء، فقال: «فانظر إلى هذا النقد الجليل الذى يدلّ عليه نقاء كلام النابغة، وديباجة شعره؛ قال له: أقللت أسيافك؛ لأنه قال: «وأسيافنا» وأسياف جمع لأدنى

العدد، والكثير سيوف. والجفنات لأدنى العدد، والكثير جفان. وقال: فخرت بمن ولدت؛ لأنه قال: ولدنا بنى العنقاء وابنى محرّق. فترك الفخر بآبائه وفخر بمن ولد نساؤه»[19]؛ ولعل احتفاء الصولي بنقد النابغة، يرجع إلى ذلك التعليل الصادر عن دقيق نظره، ودعوته لحسان بأن يلتزم الصدق الفني، ذلك حين تكون المبالغة مستحبة، لإبلاغ الغرض، وبلوغ الغاية المنشودة من الفخر.

ولعلنا إذ نجد نقدا معلّلا كهذا، سواء أكان مقنعا أم غير مقنع لبعضنا، نتجاوز تلك الأحكام التي صدرت في حق نقد مرحلة ما قبل الإسلام، ولعل أصحاب تلك الأحكام لم يفطنوا أنهم هم من كانوا يفتقرون للتعليل، إذ أنكر بعضهم وجود النقد أصلا في هذه المرحلة[20]، بينما نجد أحمد بدوي يتورع قليلا ،وينكر أن يكون هناك نقد معلل في العصر الجاهلي البتة[21]، وإلى ذلك ذهب إحسان عباس[22] ومن تبعه في ذلك، ولعلهم في حكمهم هذا، لم يستقرئوا نقد النابغة، أو ربما لم يلفت انتباههم.

وقد كان عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، يرجع إلى الشعراء في شأن الشعر، فهو كما قال الجاحظ: "أعلم الناس بالشعر، ولكنه كان إذا ابتلي بالحكم بين النجاشي والعجلاني، وبين الحطيئة والزبرقان، كره أن يتعرض للشعراء، واستشهد للفريقين رجالا، مثل حسان بن ثابت وغيره...، فإذا سمع كلامَهُم حكم بما يَعْلَم، وكان الذي ظهر من حكم ذلك الشاعر مقنعا للفريقين، ويكون هو قد تخلص بعرضه سليما، فلما رآه من لا علم له يسأل هذا وهذا، ظن أن ذلك لجهله بما يعرف غيره»[23].

لا شك أن عمر بن خطاب بما خوَّلَه اللهُ له من العدل والإنصاف، أبى إلّا أن يُشرّف الشعراء بالاعتراف، إذ يعود لهم في التحكيم[24]،

وفي حادثة هجاء الحطيئة للزبرقان، لم يقف الفاروق «حائرا أمام الأثر الشعري الذي يصدر عن كنه الأشياء لا عن حقيقتها»(25) كما يزعم عبد الله حمادي، بل كان حكمه غاية الحكمة والعدل، إذ أرجع الحكم إلى أهل الاختصاص، ليبثّوا الرأيَ فيه، فيكون حكمهم مرضيّا، وهذه هي سمة الخليفة العادل الذي رغم علمه بالشعر، فإنه يُعيد الحكومة فيه للشعراء من أمثال حسان بن ثابت، ولا نعجب حين نجده في حادثة بين النجاشي والعجلاني، «بعث إلى حسّان والحطيئة، وكان محبوسا عنده، فسألهما، فقال حسّان مثل قوله في شعر الحطيئة، فهدّد (عمر) النجاشيّ وقال له: إن عدت قطعت لسانك»(26)، والملاحظ أن عمر بن خطاب رغم حبسه للحطيئة، فإن ثقته في علمه بالشعر لم تهتز، ولولا ذلك ما بعث إليه ولا سأله.

لا يكاد القارئ يتصفح دواوين الشعراء الجاهليين والإسلاميين، أو يطالع أقوالهم حتى ينكشف له بأنهم أسهموا في مجال النقد الأدبي إسهاما كبيرا، وأنهم وضعوا الكثير من المصطلحات النقدية(27)، فعند طرفة بن العبد مثلا تتجلى مصطلحات كالإغارة التي تدخل في باب السرقات الشعرية، ومصطلح الصدق الذي يشكل مع مصطلح الكذب قضية شائكة في تراثنا النقدي، إذ قال(28):

ولا أُغير على الأشعار أسرقها عنها غَنِيتُ وَشَرُّ النَّاسِ مَنْ سَرَقَا

وإنّ أحْسَنَ بَيْتٍ أنتَ قَائِلُهُ بَيْتٌ يُقَالُ إذا أنشَدْتَهُ: صَدَقَا

ومن ملاحظات طرفة الدقيقة ما أخذه على أحد الشعراء من خطأ في المعنى، بعد قوله: (الطويل)

وَإنّي لأُمْضِي الهَمَّ عندَ احتضاره بِنَاجٍ عَلَيْهِ الصَّيْعَرِيّةُ مِيسَمُ

فالصيعريّة: سمة للإناث من الإبل لا الذكور، فلذلك انتقده طرفة نقدا ساخرا، قائلا: استنوقَ الجمل![29].

وللشاعر أبي تمام الطائي (231هـ) أيضا إسهام في مجال النقد الأدبي ومصطلحاته، فكما كانت اختياراته في كل من ديوان الحماسة[30]، والحماسة الصغرى (الوحشيات) تحوي نقدا ضمنيا[31]، فقد كان ناقدا في (وصيته الشعرية) للبحتري[32]، كما أن المصطلح الذي يسمى (الاستطراد)، ظهر أول ما ظهر عنده، إن صحت رواية الصولي إذ قال: «سمعت البحتري يقول: أنشدني أبو تمام لنفسه: (البسيط)

وَسَابِحٍ هَطِلِ التَّعْدَاءِ هَتَّانِ ... عَلَى الجِرَاءِ أَمِينٍ غيرِ خَوَّانِ

أَظْمَى الفُصُوصِ ولم تَظْمأْ قوائمُه ... فَخَلِّ عَيْنَيْكَ في ظَمْآنَ رَيَّانِ

فَلَوْ تَرَاهُ مُشِيحاً والحَصَى زِيَمٌ ... بَيْنَ السَّنابِك من مَثْنَى وَوُحْدَانِ

أَيْقَنْتَ إنْ لَمْ تَثَبَّتْ أَنَّ حَافِرَهُ ... مِنْ صَخْرِ تَدْمُرَ أَوْ مِنْ وَجْهِ عُثْمانِ

ثم قال لي: ما هذا من الشعر؟ قلت: لا أدري، قال: هذا المستطرد، أو قال الاستطراد، قلت: وما معنى ذلك؟ قال: يُرى أنه يريد وصف الفرس، وهو يريد هجاء عثمان»[33].

وكذلك كان للبحتريّ إسهام في مجال النقد الأدبي، وهو من الأوائل الذين ورد على ألسنتهم، مصطلح (نقد الشعر)، وذلك حين قال عن ثعلب النحوي: «فما رأيته ناقدا للشعر»[34]، ومن المصطلحات التي جرت على لسان البحتري، والتقفتها من بعده ألسنة النقاد مصطلح (عمود الشعر)، وجاء ذلك في كلامه حين سُئل عن أبي تمام فقال: «هو أغوص على المعاني مني وأنا أقوم بعمود الشعر منه»[35]، كما

روى الآمدي بأنه كان «لا يُذكرُ شاعرٌ محسنٌ أو غيرُ مُحسنٍ إلا قرّظه، ومدحه، وذكرَ أحسن ما فيه»(36).

ولو تتبعنا إسهامات الشعراء في النقد الأدبي ومصطلحاته، لأتينا بالجمّ الوفير منها، وليس يُثبت مكانة آراء الشعراء في النقد كاحتفال النقاد والبلاغيين بها، واستشهادهم منها بما يوافق تصوراتهم، واتجاهاتهم النقدية والبلاغية، لكن إليوت يرى أننا «حين نكون في صدد دراسة نقد الشعر لدى ناقد هو من الشعراء أيضا فليس في وسعنا أن نقدر نقده بمقاييسه ومزاياه وحدوده، إلا في ضوء نوع الشعر الذي كتبه»(37)؛ وذلك ليقيننا من أنّ الشعراء «تعد دراسة شعرهم وثيقة الصلة بدراسة نقدهم، لأنّ كلّا منهم كان معنيا بنوع خاص من الشعر»(38).

ولعل من صفات نجاح الناقد – وهذا الكلام ليس عاما – أن تكون له تجربة في الكتابة، وحظ في الإبداع، والجاحظ يرى هذا الرأي، إذ قال بأنه لم يجد علم الشعر إلا عند أدباء الكتاب(39)، وكذلك لو اطلعنا سنجد أن أكثر النقاد المبرّزين كانوا من الشعراء والأدباء، فمنهم القاضي أبو الحسن الجرجاني صاحب الوساطة، وله ديوان شعر(40)، وابن طباطبا العلوي، وابن رشيق المسيلي القيرواني(41)، وحازم القرطاجني، حتى إنَّ هنالك من الشعراء من كان يُصدّر ديوانه بمقدمة نقديّة كما فعل المعرّي في اللزوميات وسقط الزند، وابن خفاجة كذلك(42).

وفي هذا السياق قال ابن رشيق:

«وأهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء بآلته من نحو وغريب ومثل وخبر وما أشبه ذلك ولو كانوا دونهم بدرجات، وكيف إن قاربوهم

أو كانوا منهم بسبب؟ وقد كان أبو عمرو بن العلاء وأصحابه لا يجرون مع خلف الأحمر في حلبة هذه الصناعة أعني النقد ولا يشقون له غباراً، لنفاذه فيها؛ وحذقه بها، وإجادته لها»[43].

إن خوض خلف الأحمر لتجربة كتابة الشعر، كان العامل الذي صنع الفارق، فجعله يتفوق في نقد الشعر على رجالِ علم ورواةِ شعرٍ ولغويّين، من أمثال عمرو بن العلاء، حتى إنّنا نجد خلفا يتّجاوز ذلك، ويُخطّئُ الخليلَ[44] في مسألة عروضية[45]!؛ وإن هناك من العلماء من سمع خلفا الأحمر يقول: «أخذتُ على المفضل الضبي في يوم واحد تصحيف ثلاثة أبيات»[46]، ولو سلمنا بهاتين الروايتين سنجد بأن خلفا كان يجاري العلماء في مجال اختصاصهم، وإن كان الخليل بن أحمد صاحب علم العروض وواضع أصوله، فإن المفضّل الضبي صاحب المفضليّات[47] كان من الرواة الثقات المبرزين، وليس من الهيّنِ أن يأخذَ عليه خلفٌ وقوعَه في التصحيف.

2 - مصادرة علم الشعر من الشاعر:

يُروى أن كعبا بن زهير، كان «إذا أنشد شعرا قال لنفسه: أحسنتَ وجاوزتَ واللهِ الإحسانَ، فيقال له: أتحلفُ على شعرك؟ فيقول: نعم لأني أبصرُ به منكم. وكان الكميتُ إذا قالَ قصيدة صنع لها خطبة في الثناء عليها، ويقول عند إنشادها: أي علم بين جنبي وأيُّ لسان بين فكيّ!»[48].

كما يروى أن البحتري كان: «إذا شرب وأنس أنشد شعره، وقال: ألا تسمعون؟ ألا تعجبون؟»[49].

ومثل هذا الإعجاب العجيب يدخل في باب الغرور، والاعتداد المفرط بالنفس، نتيجة لانفراد الشاعر بعلم الشعر، وعدم وجود رقيب

أو ناقد يصوّبه إن أخطأ. فالشعراء هم «أمراء الكلام»(50) كما دعاهم بذلك الخليل بن أحمد، فلما جاء جيل من رواة الشعر، وعلماء اللغة، حاولوا خلق نسق ثقافي جديد، يُخوّل لهم مصادرة علم شعر من الشاعر ذاته، وأخذوا يروّجون لمقولات تخدم توجههم الفكري.

مثل قولهم: «وقد يميز الشعر من لا يقوله، كالبزاز يميز من الثياب ما لم ينسجه، والصيرفي يخبر من الدنانير ما لم يسبكه ولاضربه...»(51)، وتحفل هذه المقولة بما تحمله كلمة (قد) من معاني الاحتمال، لا التأكيد.

ومثل قولهم أيضا: «فقد يقول الشعر الجيِّد من ليس له المعرفة بنقده، وقد يميِّزه من لا يقوله»(52).

وقد يتجاوزون ذلك إلى حد القول: «كن على معرفة الشعر أحرص منك على حوكه»(53)؛ وهذه الجملة تشير ضمنيا إلى شيء من ذم للشعر ونظمه، ودعوة إلى الاشتغال بطلب علمه من غير الشعراء، ومن هذا يظهر أنهم يحاولون الفصل بين العلم بالشعر (نقده)، وبين الشاعر، لتُنتزع سُلطة النقد من يد الشاعر، و لعل ما كان يُروى عن تراجع منزلة الشاعر أمام منزلة الخطيب(54) يدخل في هذا السياق.

قال عمرو بن العلاء: «انتقاد الشعر أشدّ من نظمه»، وهو نفسه القائل: «العلماءُ بالشعر أعزّ من الكبريت الأحمر»(55)، كذلك قال تلميذه الأصمعي «فرسان الشعر أقل من فرسان الحرب»(56)، ويقصد بفرسان الشعر العلماء به.

ولأمرٍ ما تجد أولئك العلماء والرواة، يجتنبون قول الشعر، أو ربما لايجيدونه البتة، وقد قيل للخليل بن أحمد: ما لك لا تقول الشّعر؟ فقال:

«الذي يجيئني لا أرضاه، والذي أرضاه لا يجيئني»[57]، وهذا الاعتراف من الخليل يستحق الاحترام والإعجاب، إذ يقرّ بعجزه عن قول الشعر، ولا يأخذه العُجب بما يقول، فلا يتكلف الشعر لأنه يعرف ما معناه، رغم علمه به ووضعه لأعاريض القريض، ولذلك حين سُئل عن سبب عدم قوله الشعرَ[58] رغم روايته له قال: «لأني كالمسنِّ، أشحذ ولا أقطع»[59].

وقيل للمفضل الضبي: «لم لا تقول الشعر وأنت أعلم الناس به؟ قال: علمي به هو الذي يمنعني من قوله، وأنشد: (الطويل)

وقد يَقْرِضُ الشِّعْرَ البكيُّ لِسانُهُ وتُعْيِي القَوَافي المرْءَ وهوَ لَبِيبُ»[60]

وإن كان قول الشعر قد يعيي الألِبَّاءَ[61]، فليس من المعقول أن يقرضه من لم يكن له في حسن المنطق حظ، ولو اكتفى المفضل بالتبرير الأول، بأن علمه بالشعر هو الذي منعه من قوله، لكان أكثر إقناعا، وقد يؤيده في هذا الباب ما لاحظه ابن خلدون حول قصور من يشتغلون بالعلوم كالنحو وغيرها عن امتلاك آلة البلاغة الشعرية[62]، غير أن رأي ابن خلدون يبقى حكما نسبيّا، لولا أن يؤيّده ما أقرّ به الآمدي من «أنّ شعر العلماء دون شعر الشعراء»[63].

وقد لاحظ كذلك ابن قتيبة أن أشعار العلماء، ليس فيها شيءٌ جاء عن إسماح وسهولة، كشعر الأصمعيّ، وشعر ابن المقفّع، وشعر الخليل، واستَثْنى منهم خلفا الأحمر، لأنه كان أجودهم طبعا وأكثرهم شعرا[64].

وهذا خلف الذي كان يمثل استثناء من بين أولئك العلماء، والذين منهم أستاذه أبو عمرو بن العلاء، ورفيق دربه في طلب العلم الأصمعي، وغيرهما من علماء اللغة والنحويين والرواة الثقات؛ والذين يُحتمل أن يكونَ اجتنابُهم قولَ الشعرِ، وتكريسهم مبدأ أنه لا يجتمع الشعرُ والعلمُ

به في رجل واحد، حجةً وملاذًا لكثير منهم كي لا يُتّهموا بنحلِ الشعر، ونسبه لشعراء آخرين، كما حصل مع خلف الأحمر[65]، واعترف بذلك أيضا كما رُوي عنه[66]، حتى إنَّه مُتّهم بنَحْل لامية العرب المنسوبة للشنفرى[67]، وكذلك كان صاحبه حماد الراوية، يُتهم بنحل الشعر، وبأنه كان يزيد في الأشعار التي يرويها[68]، وهكذا يصير قول الشعر بالنسبة للراوية بمثابة «طابو» يُستحبُّ اجتنابه، ذلك حتى لا يقع في شرك تهمة الانتحال، وورطة الشك في أمانته العلمية، وسحب الثقة منه فيما يرويه من أشعار.

وإذا طالعنا موقفَ العلماء من الشاعر، ومصادرتهم علم الشعر منه، سنجده يأتي في سياق تقليلهم من شأن الشعراء المحدثين، فذلك كان دأب الرواة الذين يميلون إلى تقديم كل شاعر قديم وتفضيله، والتصغير من شأن كل شاعر محدث مهما كان جميلا.

أما النقاد الذين كانوا يعتنون بالتأليف، فقد تخلصوا من ذلك الخطاب الذي يقصي الشاعر ولا يعتد برأيه في نقد، بدليل أنهم كانوا يأخذون بأقوال الشعراء في النقد، مثل الجاحظ الذي كان يعتدّ بآراء الأدباء والشعراء النقدية، وفي نفس الوقت يدعو مَن يتكلّفُ صناعة الشعر أن لا يعتد بما يقوله حتى يعرضه على العلماء من ذوي الاختصاص[69]، وذلك من باب أن الإنسان لا يمكنه الحكم على نفسه بموضوعية.

3 - توجهات الشعراء إلى نقد النقد:

إذا كان الشعراء هم من ينتجون الإبداع، وهم من يخلقون اتجاهاتهم الشعرية، وهم من يفتحون للغة آفاقا لغوية ودلالية جديدة، بما يحملونها من انزياحات وإخراج للقول غير مخرج العادة، فقد دأب

بعض النقاد من لغويين ورواة الشعر على تتبع أخطاء الشعراء - التي منها ما تبيحه الضرورة الشعرية - وإن كان أهل العلم بالشعر في ذلك الوقت لا يقبلون ما يقع خطأ إلا إذا صدر من شاعر جاهلي كامرئ القيس والنابغة ومن عاصرهم من شعراء فحول.

وقد تميزت ردود بعض الشعراء على مؤاخذات اللغويين والنحاة بشيء من القسوة في الهجاء، الذي لا يمكن إدراجه ضمن نقد النقد البتة، مثلما كان من ردّ الفرزدق على عبد الله بن أبي إساحق بعد أن قال له: «بِمَ رفعت أو مجلف، فَقَالَ: بِمَا يسوءك وينوءك علينا أَن نقُول وَعَلَيْكُم أَن تتأوّلوا. ثمَّ قَالَ الفرزدق: (الطَّوِيل)

فَلَو كَانَ عَبْدُ اللهِ مَوْلىً هَجَوْتُهُ ولكنّ عبد الله مولى المواليا»[70]

ولم يكن الأستاذ «خالد بن محمد بن خلفان السيابي» موفقا في تصنيف هذا البيت ضمن ما يسمى نقد النقد[71]، ومن خلال هذا المثال يظهر لنا أن مفهوم نقد النقد، غير واضح تمام الوضوح في ذهن الأستاذ؛ فهو لا يفرق بين نقد النقد الذي يقوم على مبدأ تقويم النقد الأدبي، وبين نقد الناقد - إذا صح التعبير - أو هجاء الشاعر للناقد، فالأستاذ لم يكن موفقا في مثاله هذا، مما يوحي باضطراب مفهوم نقد النقد لديه.

فنقد النقد كما يعرفه جابر عصفور: «هو نشاط معرفي ينصرف إلى مراجعة الأقوال النقدية، كاشفا عن سلامة مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية وإجراءاتها التفسيرية»[72]، لذلك ينبغي أن نتصور أنّ نقد النقد لدى الشعراء القدامى كان موجها للآراء النقدية التي لا ترضيهم، دون شك، وما علينا سوى تلمّس هذا النشاط المعرفي،

ومحاولة الكشف عن ملامحه، مع مراعاة سياقه المعرفي وواقعه التاريخي، خاصة وأنه قد يتجلّى حتى في بعض أشعارهم التي يمكن أن ندرجها ضمن ما يسمى بنقد النقد.

ومن ردود الشعراء التي تضمنت ردا على النقد نذكر قول ابن الرومي (283هـ)[73]: (المنسرح)

فإن يَقُلْ إنّني رويتُ فَكَالدَّ فْتَرِ جَهْلَا بِكُلِّ مَا اعْتَقَدَهْ

فالشاعر ابن الرومي هنا يردّ على أحد الرواة، ويبين له أن كثرة الرواية والحفظ ليس مقياسا للعلم، وأن أخذ العلم يحتاج إلى تمحيص ونظر، فهو ينقد من يستزيد من العلم الشعر بالرواية ويشبهه بالدفتر الذي لا يعد إلا ناقلا لأي شيء يُكتب عليه.

وفي موضع آخر يرد ابن الرومي على النقاد يرميهم بقلة المعرفة، وقد كان أهجى الناس[74]، كما قال ابن رشيق، وذلك في قوله: (البسيط)

عابوا قَريضي وما عابوا بمعْرِفَةٍ ولَنْ تَرَىَ الشَّمْسَ أبْصَارُ الخَفافيشِ

ويبدو أن بعض النقاد كانوا يطلبون من الشعراء وصف أشياء لم يشاهدوها، «ومن هنا يحكى عن ابن الرومي أن لائماً لامه فقال: لم لاتشبه تشبيه ابن المعتز وأنت أشعر منه؟ قال: أنشدني شيئاً من قوله الذي استعجزتني في مثله، فأنشده في صفة الهلال: (الكامل)

فانظُرْ إليْهِ كَزَوْرَقٍ مِنْ فضّةٍ قد أَثْقَلَتْهُ حُمُولَةٌ مِنْ عَنْبَرِ

فصاح: وا غوثاه، يا لله، لا يكلف الله نفساً إلا وسعها، ذلك إنما يصف ماعون بيته؛ لأنه ابن الخلفاء، وأنا أي شيء أصف؟ ولكن انظروا إذا وصفت ما أعرف أين يقع الناس كلهم مني؟»[75].

يتضح لنا من الكلام السابق أن ابن الرومي قد ردّ على ذلك النقد بكل واقعية، فالشاعر غير مطالب أن يكون نسخة لشاعر آخر، إذ لكل شاعر أسلوبه وأغراضه التي يجيد فيها القول، كما أنه غير ملزم بوصف أشياء لم يرها، فإن كان ابن المعتز شاعرا يجيد تشبيه الأشياء الثمينة التي كان يراها في قصره، فابن الرومي ليس بابن خليفة، ولم يعش كالأمراء؛ لذلك فهو مطالب بوصف ما يعرف، وقد كان رده أقرب إلى الموضوعية.

وقد وقع أبو نواس (198هـ) في مثل موقف ابن الرومي، من بعض أهل العلم بالشعر الذين كانوا يطالبون الشاعر أن يلتزم بنهج القصيدة العربية التي شكلت بنية قصيدة المدح الموروثة عن الشعراء الجاهليين، حتى تصور بعض أهل الأدب ممن نقل عنهم ابن قتيبة[76] أن قصيدة المدح لا تكون مقبولة لدى المتلقي (الممدوح) إلا إذا صُدِّرت بمقدمة طللية، بيد أنهم تجاوزوا ذلك فقالوا: «وليس لمتأخّر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدّمين فى هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكى عند مشيد البنيان، لأنّ المتقدّمين وقفوا على المنزل الداثر، والرسم العافي»[77]، ولا يبعد أن يكون رأي ابن قتيبة التعسفيّ هذا امتدادا لآراء نقاد كانوا يُكرهون الشعراء المحدثين الذين انتجعوا المدن بوصف أشياء لم يروها وأن يلزموا شروطا لا تسمح لهم أن يصوروا أشياء نابعة من تجربتهم الشعرية.

ولم يكن أبو نواس راضيا عن هذا النسق النقدي والأدبي، فحاول التمرد عليه ورد عليه في قوله[78]: (الكامل)

تَصِفُ الطلول على السماع بها ... أفذو العيان كأنت في الحكم؟؟

وإذا وصفت الشيء مُتَّبِعًا ... لَمْ تَخْلُ مِنْ غَلَطٍ وَمِنْ وَهَمِ

علّق مصطفى هدارة على هذه الأبيات قائلا: «والواقع أن دعوة أبي نواس هذه لم تكن دائما مشوبة بروح الشعوبية، - كما يقول محمد مندور - بل كانت كثيرا مشوبة بروح الواقعية»[79]، وفي هذا السياق يلفت انتباهنا الأسلوب الحجاجي الذي وظفه أبو نواس، بما يحمله من قدرة على الإقناع، ونقد ذلك النقد الذي يطالب الشاعر بالتقليد وأن يكون بعيدا عن الصدق الفني في شعره.

وقد كان أبو تمام (231هـ) من أكثر الشعراء تعرضا للنقد والطعن في شعره، وسنتمثل بما ورد في كتاب العمدة، ففي باب القدماء والمحدثين، وبعد أن ضيّق كثير من النقاد السبيل على الشعراء المحدثين زاعمين أن القدماء قد استنفدوا المعاني وما تركوا سبيلا لابتداعها أمام المحدثين، وفي هذا السياق قال ابن رشيق: «وعلى هذا القياس يُحمل قول أبي تمام وكان إماماً في هذه الصناعة غير مدافع: (السريع)

يَقولُ مَنْ تَقْرَعُ أَسْمَاعَهُ كَمْ تَرَكَ الأَوّلُ لِلْآخِـرِ

فنقض قولهم «ما ترك الأول للآخر شيئاً» وقال في مكان آخر فزاده بياناً وكشفاً للمراد: (الطويل)

فَلَوْ كَانَ يَفْنَى الشّعرُ أَفناهُ مَا قَرَتْ حِيَاضُكَ مِنْهُ في العُصُورِ الذّوَاهِبِ

وَلَكِنّهُ صَوْبُ الْعُقُولِ: إذَا انْجَلَتْ سَحَائِبُ مِنْهُ أُعْقِبَتْ بِسَحَائِبِ»[80]

لا شك أننا أما شاعر واثق في إبداعه الشعري، حتى إنّه يعتبر نفسه «محيي القريض»؛ وكيف يمكن تفسير تـوارده مع الجاحظ[81] في التمرد على مقولة: «ما ترك الأول للآخر شيئا» إلا بقولنا: إنّهما كانا يصدران عن نسق ثقافي واحد، وإن كان الجاحظ قد اعتبر المقولة خطرة

ومضرة بالعلم والعلماء، فإن أبا تمام قد تيقن من ضررها وخطرها على الشعر والشعراء، لأن الإبداع كالحياة التي تتجدد، وكالخصب الذي تحمله السحائب إلى أرض هي اللغة البكر.

أما أبو عبادة البحتري (284هـ) فقد كانت مواقفه أشد اتصالا بنقد النقد، وأَبْيَنَ حجّة في الرد على النقاد وتقييمهم، ويروى أن أحدهم : «سألَه عن مُسْلم وأبي نُوَاس: أيُّهما أشعرُ؟ فقال: أبو نُوَاس. فقالَ: إنَّ أبا العباس ثَعْلباً لا يوافقُك على هذا. فقال: ليس هذا من شأن ثعلب وذويه، من المُتعاطينَ لعلْم الشعرِ دُون عَمله، إنما يعلُم ذلك من دُفع في مَسْلك طريقِ الشعرِ إلى مُضَايِقه وانتهى إلى ضَروراته»[82].

ويعدّ هذا الرأي ردّا صريحا على ما روجه من يدّعون علم الشعر، وهم لا يدرون ما يعانيه الشاعر حين ينضح بالقصيدة، وحين ينزفُ شعرًا، ويظهر أن البحتري يشترط في الناقد أن يكون ذا تجربة في الشعر، وأنه لا يعتدّ برأي من لم يتكلف صناعة الشعر ولم تكن له دراية بأسرارها وعلم بضروراتها، والضرورة في الشعر «كالرخصة في الفقه لا يقدم عليها إلا فقيه»[83] كما قال الأصمعي.

وكأن قصة البحتري مع النحويّ ثعلب لم تنته بعد، وأنه لن يتركه حتى يخرجه من ساحة النقاد أولي البصر بالشعر، ويُروى أن أحدهم قال: «رآني البحتري ومعي دفترُ شعر فقال: ما هذا؟ فقلتُ: شعرَ الشَّنفرى. فقال: وإلى أينَ تَمْضي؟ فقلتُ: إلى أبي العباس أقرؤه عليه. فقال: قد رأيتُ أَبا عبَّاسكم هذا منذُ أيام عندَ ابن ثَوَابة فما رأيتُه ناقداً للشعرِ ولا مُميزاً للألفاظِ، ورأيتُه يَستجيدُ شيئاً ويُنشِدُه، وما هو بأَفضَلِ الشعر»[84].

أما المتنبي (354هـ) فيرد على من يعيب شعره فيرميه بسوء الفهم وبأنه لا يدرك قيمة أشعاره إلا العلماء على قدر ما أوتوه من قريحة وذوق وعلم، في قوله[85]: (الوافر)

وكَمْ مِنْ عَائِبٍ قَوْلًا صَحِيحًا وآفَـــتُهُ مِنَ الْفَـهْمِ السَّقِيمِ
ولَكِـنْ تأخُـــذُ الآذانُ مِنْــهُ على قَدَرِ القَرائحِ والعُلـــومِ

وقد يجعل سبب ذم البعض له ولشعره في انعدام الذوق لديهم[86]: (الوافر)

أَرَى المتَشَاعِرِينَ غروا بِذَمِّي وَمَنْ ذَا يَحْمَدُ الدَّاءَ الْعُضَالا
وَمَنْ يَكُ ذا فَـمٍ مـرٍّ مَرِيـضٍ يَجِدْ مُـرًّا بِهِ المـاءَ الزُّلَالا

ويبدو لنا أن أولئك الذي يذمون المتنبي، لا يميزون بين نقد النص وبين نقد الشاعر وذمه، خاصة وأن النقد كان يمثل عند البعض -ومازال- الكشف عن المساوئ فقط، كما لا يبعدُ أن يكون مثل هذا النوع من الردود عائدا إلى شخصية المتنبي الذي يأبى أن يتقبّل النقد، حتى إنَّه قد يرى في ذلك النقد إساءة لشخصه وليس لشعره فقط.

ومن المواقف النقدية التي واجهت المتنبي مع سيف دولة أنّه استنشده يوما «قصيدته الَّتِي أَولهَا

على قدر أهل الْعَزْم تَأتي العزائم وَتَأْتِي على قدر الْكِرَام المكارم

وَكَانَ معجبا بهَا كثير الاستعادة لَهَا فَانْدفع أَبُو الطّيب المتنبي ينشدها فَلَمَّا بلغ قَوْله فِيهَا:

وقفت وَمَا فِي الْمَوْت شكّ لواقف كَأَنَّك فِي جفن الردى وَهُوَ نَائِم
تمر بك الْأَبْطَـال كلمي هزيمَـة ووجهك وضـاح وثغرك باسـم

قَالَ قد انتقدنا عَلَيْك هذَيْن الْبَيْتَيْنِ كَمَا انتقد على امْرِئ الْقَيْس بيتاه

كَأَنِّي لـم أركـب جـوادا للـذة وَلم أتبطن كاعبا ذَات خلخال

وَلم أسبأ الزق الروي وَلم أقل لخيلي كري كرة بعد إجفـال

وبيتاك لَا يلتئم شطراهما كَمَا لَيْسَ يلتئم شطرا هذَيْن الْبَيْتَيْنِ وَكَانَ يَنْبَغِي لامرئ الْقَيْس أَن يَقُول:

كَأَنِّي لم أركب جوادا وَلم أقل لخيلي كري كرة بعد إجفـال

وَلم أَسْبَأ الزقّ الرويّ للـذة وَلم أتبطن كاعبا ذَات خلخال

وَلَك أَن تَقول:

وقفت وَمَا فِي الْمَوْت شكّ لواقف ووجهك وضـاح وثغرك باسـم

تمر بك الْأَبْطَـال كلمي هزيمَـة كَأَنَّك فِي جفن الردى وَهُوَ نَائِم

فَقَالَ (المتنبي): أيّد الله مَوْلَانَا إِن صَحَّ أَن الَّذِي استدرك على امْرِئ الْقَيْس هَذَا كَانَ أعلم بالشعر مِنْهُ فقد أَخطَأ امْرُؤ الْقَيْس وأخطأت أَنا ومولانا يعلم أَن الثَّوْب لَا يعرفهُ الْبَزَّاز معرفَة الحائك لِأَن الْبَزَّاز يعرف جملَته والحائك يعرف جميلته وتفاريقه لِأَنَّهُ هُوَ الَّذِي أخرجه من الغزلية إِلَى الثوبية وَإِنَّمَا قرن امْرُؤ الْقَيْس لَذَّة النِّسَاء بلذة الرّكُوب للصَّيْد وَقرن السماحة فِي شرَاء الْخمر للأضياف بالشجاعة فِي منازلة الْأَعْدَاء وَأَنا لما ذكرت الْمَوْت فِي أول الْبَيْت أتبعته بِذكر الردى وَهُوَ الْمَوْت ليجانسه وَلما كَانَ وَجه الجريح المنهزم لَا يَخْلُو من أَن يكون عبوسا وعينه من أَن تكون باكية قلت (ووجهك وضاح وثغرك باسم ...) لأجمع بَين الأضداد فِي الْمَعْنى وَإِن لم يَتَّسع اللَّفْظ لجميعها. فأعجب سيف الدولة بقوله وَوَصله بِخَمْسِينَ دِينَارا»[87].

وسيف الدولة هنا قد تمثّل برأي صاحب عيار الشعر الذي اعتبر ما وقع على بيتي امرئ القيس خللا وقع فيه رواة الشعر والنَّاقلونَ لَهُ «فَيَسمَعونَ الشَّعرَ على جهَتهِ ويؤدُّونَهُ على غَيرِهَا سَهْواً، وَلَا يَتَذَكّرون حَقيقةَ مَا سَمِعُوهُ منْه»[88]؛ «وَما بَيْتَانِ حَسَنانِ، وَلَو وُضِعَ مصْرَاعُ كُلَّ واحِدٍ منْهَا فِي مَوضِع الآخر كانَ أشكَلَ وأدْخَلَ فِي استواءِ النَّسجِ»[89]؛ وإن المتنبي إذ رد على نقد سيف الدولة فقد أصاب ثلاثة آراء نقدية بنقد واحد؛ أولها رده على نقد السيف الدولة في بيتيه، وثانيها ردّه على رأي ابن طباطبا في بيتي امرئ القيس، وثالثها رده على مقولة نقدية ظلت تُستطرد في الفكر النقدي العربي هي: «وقد يميز الشعر من لايقوله، كالبزاز يميز من الثياب ما لم ينسجه»[90]؛ لقد نجح المتنبي في طرد البزاز (الناقد) من دائرة العلم بالشعر، ليبقى ناسج الثوب (الشاعر) هو الأعلم بنسجه (شعره)؛ ويرجع ذلك إلى تمكن المتنبي من توظيف نقد النقد أحسن توظيف في الرد على ذلك النقد الموجه إلى شعره، فتمكن بقوة حجته من إقناع سيف الدولة بالتراجع عن رأيه النقدي.

خاتمة البحث:

عرفنا في هذا البحث كيف تحول الشعراء من النقد إلى نقد النقد بسبب الصراع القائم بين نسقين ثقافيين مختلفين، نسق سلطة الشاعر ونسق سلطة الناقد الذي لا يقول الشعر؛ حيث شكلّ لنا هذا الصراع خطابات نقدية متصارعة تغالب بعضها البعض، فلا الشاعر يتنازل عن سلطته الشرعية في نقد الشعر، ولا الناقد يُسلّم له بذلك فيحاول أن يصادر علم الشعر من الشاعر ليطرحه خارج دائرة النقد، ومن هنا تشكل خطاب نقد النقد في التراث.

ولا شك أن مثل هذه الصراعات النقدية هي التي وسعت من مفهوم الشعر في ذلك الوقت، وفتحت للنقد مجالا رحبا من الجدل والخلاف الفكري الذي وإن اتسم بالعنف اللفظي أحيانا عند البعض، فإنه قد أثرى الساحة النقدية العربية القديمة بآراء ومواقف نقدية تستحق القراءة والنظر، ذلك حتى نرحل في تصورنا للخطاب النقدي العربي القديم من تصور الجزئي إلى التصور الكلي الذي يجعل التراث يقرأ نفسه بنفسه، وينقد نفسه بنفسه، من غير تقويل التراث لِمَا لم يقله؛ ولا شك أن المجال لا يزال واسعا لإعادة قراءة التراث وفتح صفحات معرفية جديدة معه...

الهوامش

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث - القاهرة، دت، 87/1.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل-لبنان، الطبعة الخامسة، 1981م، 133/1.

(3) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 78/1.

(4) ابن خلدون، المقدمة، اعتناء ودراسة: أحمد الزعبي، دار الهدى، عين مليلة - الجزائر، 2001م، ص 652.

(5) المصدر السابق، ص 654.

(6) ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، مكتبة دار التراث - القاهرة، ط 2، 1973م، ص 21. السناد من العيوب التي تحصل في القافية.

(7) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق وشرح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية- بيروت، الطبعة الأولى، 1995م، ص 3.

(8) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة خانجي- القاهرة، ص 8. وهي: ضعُف.

(9) هو: توماس ستيرنس إليوت، شاعر إنجليزي عُرف بقصيدته (الأرض اليباب) وناقد كان من رواد مدرسة النقد الجديد، وصاحب نظرية المعادل الموضوعي، حاز على جائزة نوبل للآداب عام (1948م)، توفي سنة (1965م).

(10) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، فبراير 1987م، ص 339 وما بعدها.

(11) المرجع السابق، ص 343.

(12) المرجع السابق، ص 340.

(13) كان الجاحظ يستعيذ من فتنة القول في مقدمات كتبه.

(14) ابن رشيق، العمدة، 1/187.

(15) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة خانجي – القاهرة، الطبعة السابعة، 1998م، 1/206.

(16) المرزباني، الموشح، ص 133.

(17) عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة - دار المدني بجدة، ط 2، 1992م، ص 274 وما بعدها.

(18) المرزباني، الموشح، ص 69.

(19) المصدر السابق، ص 70.

(20) عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية- حلب، 1991م، ص 5.

(21) أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، سبتمبر 1996م، ص 5.

(22) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة- بيروت، الطبعة الخامسة، 1986م، ص 7.

(23) الجاحظ، البيان والتبيين، 1/239 وما بعدها.

(24) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، الجزء الأول، ص 315 وما بعدها.

(25) عبدالله حمادي، الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين – مطبعة دار هومة ، الطبعة الأولى، ديسمبر 2001م، ص 79.

(26) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 319/1.

(27) انظر: الشاهد البوشيخي، مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين، 1993م.

(28) ديوان طرفة بن العبد، اعتنى به: عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة-بيروت، الطبعة الأولى، 2003م، ص 65.

(29) أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، تحقيق وضبط وشرح: علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر، دت، ص 87.

(30) قيل بأن أبا تمام في اختياره الحماسة أشعر منه في شعره، انظر مقدمة الخطيب التبريزي، لشرح ديوان الحماسة لأبي تمام، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 2000م، 10/1.

(31) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 70 وما بعدها.

(32) ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، تحقيق: الدكتور حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي، دت، ص 417.

(33) أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، حققه وعلق عليه: خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير إسلام الهندي، قدّم له: أحمد أمين، منشورات دار الآفاق الجديد – بيروت، الطبعة الثالثة، 1980م، ص 68 وما بعدها. السابح من الخيل: الحسنُ مدُّ اليدين في الجري، الفصوص: مفاصل العظام وأظمى الفصوص كناية عن رشاقة الفرس، زيمٌ: مجتمعة، السنابك: الحوافر.

(34) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 253.

(35) الموازنة، الآمدي، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف – مصر، الطبعة الرابعة، دت، 12/1.

(36) نفسه.

(47) إليوت، في الشعر والشعراء، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط 1، 1991م، ص 215.

(38) المرجع السابق، ص 257.

(39) الآمدي، الموازنة، 105/2.

(40) ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر- بيروت، 1978م، 278/3.

(41) له ديوان شعر جمعه عبدالرحمن ياغي.

(42) ديوان ابن خفاجة، تحقيق السيد مصطفى غازي، منشاة المعارف - القاهرة، 1960م.

(43) ابن رشيق، العمدة، 117/1.

(44) هو الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي (100هـ/ 170هـ)، عالم من علماء البصرة، لغوي، ومُنشئ علم العروض.

(45) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 246/1.

(46) أبو أحمد العسكري، المصون في الأدب، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة الحكومة الكويت، الطبعة الثانية، 1984م، ص 67.

(47) المفضليات مختارات شعرية تقع في مئة وثلاثين قصيدة، لستة وستين شاعرا أغلبهم جاهليون، وضعها المفضل الضبي للخليفة العباسي المهدي عندما كان مؤدبا له، سماها في الأصل «كتاب الاختيارات» ولكنها نُسبت له .

(48) الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، عالم الكتب- بيروت، الطبعة الأولى، 1419هـ، ص 141.

(49) الآمدي، الموازنة، 12/1.

(50) أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق: عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف-بيروت، الطبعة الأولى، 1999م، ص267.

(51) المصدر السابق، 117/1.

(52) العسكري، المصون في الأدب، ص 6.

(53) الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم - بيروت، الأولى، 1420هـ، 132/1.

(54) ابن رشيق، العمدة، 81/1. تُنسب هذه المقولة إلى عمرو بن العلاء.

(55) أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف - مصر، الطبعة الخامسة، 1997م، ص 203.

(56) نفسه.

(57) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، الطبعة الثانية، 1965م، 132/1. ينسب الجاحظ هذه المقولة إلى ابن المقفع في البيان والتبيين، 210/1.

(58) كانوا لا يطلقون لقب الشعر على أي نظم أو كلام.

(59) ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة الأولى، 1983م، 128/2.

(60) ابن رشيق، العمدة، 117/1.

(61) الألِبّاء: جمع لبيب.

(62) ابن خلدون، المقدمة، ص 656.

(63) الموازنة، الآمدي، 25/1.

(64) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 70/1.

(65) المصدر السابق، 790/2.

(66) ابن خلكان، وفيات الأعيان، 379/2. قال خلف: «أتيت الكوفة لأكتب عنهم الشعر، فبخلوا علي به، فكنت أعطيهم المنحول وآخذ الصحيح».

(67) أبو علي القالي، الأمالي (النوادر)، تحقيق: محمد عبدالجواد الأصمعي، دار الكتب المصرية – القاهرة، 156/1.

(68) الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص 48.

(69) الجاحظ، البيان والتبيين، 203/1.

(70) عبدالقادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1418هـ – 1997م، 145/5.

(71) خالد بن محمد بن خلفان السيابي، نقد النقد في التراث العربي – المثل السائر نموذجا، دار جرير، عمّان – الأردن، الطبعة الأولى، 2010م، ص 24.

(72) جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص، الطبعة الأولى، 1991م، ص 11.

(73) الراغب، محاورات الأدباء، 65/1.

(74) ابن رشيق، العمدة، 286/1.

(75) المصدر السابق، 237/2.

(76) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 74 وما بعدها.

(77) المصدر السابق، 76/1.

(78) ديوانه، ص 540.

(79) محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد الأدبي، المكتبة الأنجلو مصرية، 1958م، ص 212.

(80) ابن رشيق، العمدة، 91/1.

(81) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 292.

(82) المصدر السابق، ص 252 وما بعدها.

(83) ابن رشيق، العمدة، 140/1. قالها الأصمعي عن الزحاف وهي من ضرائر الشعر.

(84) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 253.

(85) ديوانه، ص 232.

(86) ديوانه، ص 141.

(87) أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق: مفيد محمد قمحية، دار الكتب العلمية - بيروت/لبنان، الطبعة: الأولى، 1983م، 43/1 ومابعدها.

(88) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 209.

(89) المصدر نفسه، ص 210.

(90) ابن رشيق، العمدة، 117/1.

توضيحات حول « الشعر المرسل »

بقلم : د . نور الدين صمود

كثيرا ما تحدث المهتمون بالتطور الشكلي للقصيدة العربية ، عن لون من الشعر يسمى « الشعر المرسل » ، وهو شعر متخلص تمام التخلص من الروي والقافية أي ان كل بيت لا يشترك مع أبيات بقية القصيدة الا في وحدة البحر ، فهناك موسيقى موحدة ووزن قار من اول القصيدة الى آخرها بصدر وعجز على احد البحور الستة عشر ، لكن الشاعر « يرسل » أبياته ارسالا ، كما اتفق دون تقيد بروي او قافية .

واشهر القصائد وأقدمها في هذا الميدان ، قصيدة لجميل صدقي الزهاوي تتكون من عشرين بيتا من هذا النوع ، وهي مكتوبة على البحر الطويل بأضربه الثلاثة :

1) فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

2) فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

3) فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي = (فعولن)

وهذا نموذج منها :

اذا خلت الدنيا من النفر الألى احب فؤادى ، فالسلام على الدنيا

أنا اليوم أمرى في يدى ، غير أنني احاذر من ان يخرج الأمر من يدى ...

يرجي الفتى أن الثراء يعينه على نائبات الدهر حين تنوب (1)

---

(1) ديوان الزهاوى

وتمضي القصيدة على هـذا النحو من « ارسال » القافية والروى علـى « الضروب » الثلاثة المذكـورة ، دون اى نظـام ، ولا تقيد بضرب معيـن وحركة واحدة حتى بوحدة الحركة الاخيرة وربما تقيد البعض من أبياتها بشيء من ذلك صدفة .

وقد وجدت نماذج قليلة من هذا اللون في الشعر العربي القـديم ، ولكن الـروضيين لم يـروا ذلك لونـا من الـوان التجديد والتطوير فى سبيـل التخلص من قيد الـروى ، بل عدوهـا عيبا عروضيـا سمـوه « الاكفـاء » (وقع ... لبعض مـن لا يحفل به من العرب الذين كانـت بضاعتهم فـي الشعر مزجاة) على حد تعبير حازم القرطاجنى (2) ويعـود ذلـك الى عـدم تمييزهم بين الحروف ، لانهم لم يكونوا يعرفون الكتابة ، فقـد قفـى أحـد القدماء أبياتـه بالكلمات التالية مثـلا : قليل ـ ذميم ـ تـدور ـ نجيب ـ وحافظ على حركة الضم فى آخرها ظنا منه انها موحدة الروى .

وقد حاول الدارسون المهتمون بهذا اللون مـن الشعر أن يعرفـوا أول المبتكرين له في العصر الحديث ، وكنت أعتقد أن الزهاوى هو رائد هـذه الطريقة ، ثم اطلعت علـى قصائد لعبد الرحمـان شكـرى ونماذج اخـرى للدكتور أحمد زكى أبى شادى ، خاصة فـى ديوانه : « الشفـق الباكـى » واذا كان الزهاوى قد اكتفـى بتلك القصيدة ، رغم أنه تحمس لهذا اللـون من الشعر وكتب مدافعا عنه ، فان الشاعرين : شكرى وأبـا شادى قد أكثرا من كتابة « الشعر المرسل » المتحرر من الروى ، والقافية .

وقد تدخل عبـاس محمـود العقـاد في هذا الموضوع فكتب حول تحديد الشاعر الذى بدأ بكتابة الشعر المرسل فقال : « ... والـذى أذكـره ، على التحقيق ان الابتداء بالشعر المرسـل ، فى العصر الحديث ، محصور فـى ثلاثة من الشعراء لا يعدوهم الى آخر ، وهم : السيد توفيق البكرى وجميل صدقى الزهاوى وعبد الرحمان شكرى ، ولكنى لا أذكـر ، على التحقيـق ، من منهم البادىء الاول قبل زميليه ، ولعلى لا أخالف الحقيقـة حيـن أرجـح أن البـادىء الاول منهم هو السيد توفيـق البكـرى فى قصيـدته : « ذات القوافى » ، ثم تلاه الزهاوى فى قصيدة نشرت « بالمؤيد » فعبد الرحمـان شكرى فى قصائد شتى نشرت بالجريدة وجمعت بعد ذلك فى دواوينه (3) .

---

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق د. محمد الحبيب بن الخوجة ص 272

(3) العقاد : مجلة الرسالة بتاريخ 15 نوفمبر 1943 م .

ومنذ ان كتب العقاد هذا الكلام والدارسون لحركة التطور الشكلي للقصيدة العربية يشيرون الى قصيدة السيد توفيق البكرى « ذات القوافي » على أنها أولى قصائد الشعر المرسل ، وعلى أن صاحبها هو رائد هذا اللون من الشعر ، وتخلى الكثير عن اعتبار الزهاوى رائدا لهذا الشعر .

وقد عدت الى قصيدة « ذات القوافي » في كتاب « صهاريج اللؤلؤ » للسيد محمد توفيق البكرى (4) فاكتشفت اننا جميعا كنا تحت تأثير هذه الكلمة الخاطئة للعقاد ، لان قصيدة « ذات القوافي » لم تكن من الشعر المرسل . بل هي « ثنائيات » التزم فيها صاحبها « قافية وزويا » في كل بيتين على نمط بعض « الرباعيات » وبالتحديد على نمط تعريب الشاعر ابراهيم العريض لرباعيات الخيام ، التى اختار لها البحر المتقارب مثل قصيدة السيد البكرى التى نحن بصددها .

ونعود الى قصيدة السيد توفيق البكرى فقد قدمها الشارحان لهذا الكتاب الشيخان احمد بن أمين الشنقيطى وابو بكر محمد لطفى المصرى ـ بهذه الكلمات :

« يظن بعض الناس ان الشعر هو كما قيل في تعريفه : (الكلام الموزون المقفى) . وهو ليس كذلك ، بل الشعر هو كما قال صاحب السماحة المؤلف (5) في وصف أحد البلغاء الحكماء في أول رسالة من هذا الكتاب وهى رسالة القسطنطينية وهو قوله : (قد بذ الاوائل والاواخر . شاعراً الا انه فيلسوف وفيلسوف الا انه شاعر . فكره عالم الحقيقة والمثال لان الفلسفة شعر الا أنها حقيقة والشعر فلسفة غير أنه خيال) وانما « الكلام الموزون المقفى » هو المحل المختار الذى يسكنه الشعر . ومن الطف تعبيرات العرب تسمية هذا المحل (بالبيت)فيقولون : بيت الشعْر الذى يسكنه . وقلت : المحل (المختار) لان الذى جرى عليه الاختيار من قديم هو وضع كثير من الشعر في ذلك المحل ، وهى (الأوزان الموسيقية) على أن معظم الشعر وأجوده لم يوضع في ذلك المحل بل اختير له النثر

---

(4) صهاريج اللؤلؤ طبع بمطبعة الهلال سنة 1906 م بشرح الشيخين : احمد بن امين الشنقيطى ، وابى بكر محمد لطفى المصرى .
(5) السيد محمد توفيق البكرى مؤلف كتاب « صهاريج اللؤلؤ » .

المرســل والمرسل المسجع فــى العربية ، وهــذا الذى يسميه الافرنــج (الشعر المنثور) ومن أنفس وأعظم ما كتب فى ذلــك باللغة العربية هــو كتاب : (صهاريج اللؤلؤ) هذا الذى نشرحـــه .

أما القافية فقد جرى الاصطلاح عليها أيضا تتميما للنغم المــوسيقى ، أى الوزن الا ان العجم من فــرس وافــرنج وغيرهم جعلوها بطريقة سهلة لانهم جعلوا لكل شطرين قافية أو لكــل أربع شطرات قافية ونحو ذلــك ، فلــم يقيدوا الشعر الا بقيد خفيف يسهل معه البلوغ على جميع الاغراض وتناول كثير من الافكار . أما العرب فقد جعلوا القافيــة واحدة فــى كل القصيدة فأصبحت الاجادة فى الشعر عندهم أو البلوغ به الى التعبير عن المقاصــد المختلفة ، من اصعب الامور . على أنه كــان للعرب نوع من نظــم الشعــر يشــابه مــا قلنــاه عــن شعــر العجــم وهــو النــوع المسمــى بالمسمط . قال فــى لسان العرب « الشعر المسمط ما قفــى ارباع بيوته وسمط فــى قافية مخالفة . يقال : قصيدة مسمطة وسمطية » قال امرؤ القيس :

ومستلئــم كشفــت بالرمــح ذيلــه   اقمت بعضب ذى سفــاسق ميلــه
فجعت به فى ملتقى الخيــل خيلــه   تركت عناق الخيــل تحجــل حولــه
كأن على سرباله نضح جريال (6)

---

(6) قال ابن رشيق : « ومن الشعــر جنس كلــه مصرع ، الا أنــه مختلف الانواع فمن ذلك الشعر المسمط ، وهــو ان يبتــدىء الشاعــر ببيت مصرع ، ثم يأتى باربعة أقسمة على غير قافيته ، ثم يعيد قسما واحــدا من جنس ما ابتدأ به ، وهكذا الى آخر القصيدة ،مثال ذلك قول امــرىء القيس ، وقيل انها منحولة :

توهمــت مــن هنــد معالم اطـــلال   عفاهن طول الدهر فى الزمن الخالــى
مرابــع مــن هنــد خلــت ومصائــف   يصيــح بمغنــاها صــدى وعــوازف
بأسحم من نوء السماكين هطال

وهكذا يأتى باربعة اقسمــة على أى قافية شاء ، ثم يكــرر قسيما علــى قافية اللام (العمدة ج ١ ص ١٥٤ ــ ١٥٥) . وقال الصاغانى معلقا علــى هذا الشعر : « ليس هذا السمط فى شعر امرىء القيس ابن حجــر ولا فى شعر من يقال له امرؤ القيس سواه » . وانظر الأبيــات فى ديــوان امرىء القيس .

والرجز أيضا من هذا القبيل . وقد أراد المؤلف ـ حفظه الله ـ بهذه القصيدة التى أسماها : « ذات القوافى » ايجاد مثال للشعر المتعدد القوافى فى العربية ، وفك هذا القيد الشديد المانع للشعر من الارتقاء ، فتجول أفكار الشعراء فى كل ميادين الخيال وتتناول كل شاردة وواردة من حقيقة ومثال » .

[ذات القوافـــي]

سقى دورمية بالأجرع مسف من الدجن لم يقلع
ولو ترك الشوق دمعا بجفني سقيت المنازل من ادمعي

★ ★

شجيي يحن لآلافه ويصبو الى دهره الغابر
فهل عائد لي زمان مضى « بنعف الفوير » الى « الحاجر »

★ ★

ارى بين احناء صدرى نارا تؤججها الريح اما هفت
وبين جفوني سحبا ثقالا اذا ما تألق برق همت

★ ★

وساورني الحب حتى ثوى كأيم على مهجتي ملتوى
وما الحب الا كروض غدا بغير المدامع لا يرتوى

★ ★

وقد هجرت مقلتاى الكرى كأن بهدبي رؤوس الابر
ولو كان ما بى بهذا الغمام لأمطر بالجمر او بالشرر

★ ★

فجسمى اصبح كالشمع يفنيـ ـه سكب الدموع ووقد الحرق
فلا ألبس الثوب الا وجسمـ ـي من تحت ثوبي كثوب خلق

★ ★

نحلت فلو زرتها ما خشيت   رقيبا يرانى فيمن يرى
ولو زرت « مية » فى يقظة   لظنت بانى خيال سرى

★ ★

يمر ، ولم ادر ، شهر فشهر   كانى فى فلك لم يدر
وارتاح اما تمنيتها   ويا رب امنية كالظفر

★ ★

اسير ولا ارتضى بالعتاق   ومضنى واجزع ان ابرا
وان سلمت خلتها ودعت   واحسب مقتربى منتاى

★ ★

اذا كنت وحدى اكون وايا   ك او خاليا فانشغالى بك
واطلب المجد والمكرمات   لتحسن لى شمة عندك

★ ★

ليحنو قلبك رفقا علـ   ـى فالصخر بالماء قد ينبجس
وصونى الوداد وفيه النماء   فلن يورق العود اما يبس

★ ★

لمية خد به وردة   تفتحه نظرة او خجل
وقد قضيف اذا ما تثنى   يخال به رنح أو ثمل

★ ★

ووجه اذا ما نظرت اليه   نظرت لوجهك فى مائه
وجفن ترنقه فترة   كمستيقظ بعد اغفائه

★ ★

كانى ، فى مدحها ، ساجع   ودمعى فى عنقى طوقه
تشوق فؤادى فاثنى عليها   كعود يضوعه حرقه

★ ★

زمان اذا ما تذكرته تخيلته حلما فى الكرى
وعهد الشباب كرؤيا اذا مضت ادركتها نفوس الورى (7)

ان نظرة سريعة لقصيدة البكرى هذه تبين لنا انها قد كتبت بطريقة الثنائيات ، وقع فيها تصريع كل بيتين بقافية مستقلة ، ولهذا سماها البكرى : « ذات القوافى » ولم يقل انها متحررة او مرسلة من القوافى ، ولكن تسميتها أوقعت العقاد فى الخطا فتوهم أنها متحررة من القوافي ، على غرار قصيدة الزهاوى الآنفة الذكر . وتناقل عنه المهتمون بهذا الموضوع قوله هذا دون الرجوع الى القصيدة . وهو بلا ريب وهم من العقاد ، والا لما قال ذلك ، لان العقاد نفسه قد كتب « الثنائيات » وما اليها من الشعر المسمط المنوع القوافي في عهد مبكر جدا أيام كان يحاول أن يجدد الشعر العربى بمعية شكرى ، والمازنى الذى كتب بدوره الشعر المسمط بمختلف اشكاله .

وبصرف النظر عن خطا العقاد ، وعدم صلة قصيدة « ذات القوافى » بالشعر المرسل فاننا نريد أن نقول :

أولا : ان اول من كتب « الشعر المرسل » فى العصر الحديث ، عامدا متعمدا ، هو الشاعر العراقى جميل صدقى الزهاوى صاحب القصيدة التى ذكرنا منها بضعة أبيات :

ثانيا : ان قصيدة : « ذات القوافي » قد نشرت فى كتاب « صهاريج اللؤلؤ » الذى طبع سنة 1906 م أى أنها قد كتبت فى أوائل هذا القرن على الاقل ، وهذا يدل على أن هذا الشيخ قد كان تقدميا يؤمن بضرورة تطوير الناحية الشكلية للقصيدة العربية على غرار بعض ما قام به التقدميون من الشعراء فى مختلف العصور ، منذ امرىء القيس ، مرورا بالموشحات الأندلسية الى الآن .

---

(7) الملاحظ ان هذه القصيدة قد كتبت بوضع الشطور تحت بعضها بدون أن تقع مراعاة الصدور والاعجاز ، بحيث وقع التدوير فى كثير من أبياتها دون حاجة الى ذلك ، والغى التدوير فى الابيات المدورة ، ولعل ذلك جعل القصيدة فى (نظر) البعض ، من الشعر المرسل ، وقد كتبناها هنا بالطريقة الصحيحة التى تبرز أنها ثنائية .

ثالثا : ان كتابة الثنائيات والثلاثيات والرباعيات والخماسيات وما شاكلها ليس جديدا ، فقد كتب الرجز بطريقة المزدوجات وما شابهها كقول الوليد ابن يزيد :

الحمد لله ولي الحمد   احمده في يسرنا والجهد
اشهد في الدنيا وما سواها   ان لا اله غيره الهـا
ما ان له في ملكه شريك   قد خضعت لملكه الملوك
اشهد ان الدين دين احمد   فليس من خالفه بمهتد ....

وكتب الرجز أيضا بثلاث قواف كقول محمد بن ابراهيم الفزارى تلميذ الأصمعي :

الحمد لله العلي الأعظم   ذى الفضل والمجد الكبير الأكرم
الواحد الفرد الجواد المنعم
الخالق السبع العلى الطباقا   والشمس يجلو ضوؤها الاغساقا
والبدر يملأ نوره الآفاقا

وقد كتب الرجز أيضا بطريقة الرباعيات ، من ذلك قول الحسن بن على ابن وكيع التنيسي :

رسالة من كلف عميد   حياته في قبضة الصدود
بلغه الشوق مدى المجهود   ما فوق ما يلقاه من مزيد

★ ★

جار عليه حاكم الغرام   فدق ان يدرك بالأوهام
فلو اتاه طارق الحمام   لم يره من شدة السقام (7)

وقد نوع الشعراء قوافيهم في القديم كما نوعها المحدثون ، ولكنهم كانوا جميعا يبحثون دائما عن التماثل في قوافي كل مجموعة ، فتارة يجعلونها : اثنين اثنين ، أو ثلاثة ثلاثة وقد وصل بها بعضهم الى عشرة عشرة او أكثر واذا كانوا في القديم قد نوعوا قوافي الرجز بكثرة ، وقلما نوعوا القصائد المكتوبة على البحور الأخرى ، فان الشعر قد عرف بعد ذلك تنويعا لقوافي القصائد المكتوبة على عدة بحور خليلية أخرى .

رابعا : ان العقاد نفسه ، الذى طالما وقف ضد كل محاولة للتطوير الشكلى للشعر ، قد كتب الثنائيات وما شابهها ، كما نوع الشعراء منذ أوائل هذا القرن قوافيهم ، وذلك فى جميع الأقطار العربية تقريبا دون ان يجد هذا التنويع أى معارضة من المتشبثين بالقديم ،ولم يعتبر أحد ـ فيما أعلم ـ ان فى ذلك العمل خروجا عن الشعر العربى أو محاولة لتحطيمه أو ما شاكل ذلك من المعارك التى وقعت بين أنصار الشعر الحر وأعدائه ، فقد كتب شوقى وحافظ ومطران والبارودى قبلهم وجيل هؤلاء الشعراء كما كتب شعراء أبولو والمهجرين الاميريكيين : الشمالى والجنوبى الشعر المنوع القوافى كما كتب هذا النوع فى تونس أمير الشعراء محمد الشاذلى خزندار والجيل الذى عاصره والذى جاء بعده من أمثال : الشابى ومعظم شعراء كتاب : (الأدب التونسى فى القرن الرابع عشر) الهجرى لزين العابدين السنوسى وكذلك فعل الزهاوى والرصافى فى العراق وغير هؤلاء من شعراء العالم العربى .

خامسا : نلاحظ أننا اذا أخذنا من الشعر المرسل بيتا مستقلا فاننا لا نجد فيه أى عيب من العيوب العروضية ،فهو مثل أى بيت مفرد نأخذه من قصيدة ، ونستدل به دون أن نضيف اليه بيتا آخر من نفس تلك القصيدة ، وكل بيت مفرد لا نستطيع أن نعرف ما فيه من عيوب تتعلق بالقافية الا اذا أضفنا اليه أبياتا أخرى من القصيدة الأصلية وقد قال المعرى فى هذا المعنى :

كالبيت المفرد لا ايطاء يلحقه   ولا سناد ولا فى البيت اقواء

كما لا نستطيع أن نعرف (اللزوميات) الا اذا رأينا نوع القوافى فى كامل أبيات القصيدة فاننا لا نستطيع أن نعرف أن القصيدة مرسلة الا اذا نظرنا الى قوافى اكثر من بيت من القصيدة الواحدة ، واذن فان البيت المستقل المفرد من القصيدة المرسلة لا عيب فيه ، حتى عند من يتشبث بوحدة القافية ، لانه مثل اى بيت من قصيدة موحدة القافية .

سادسا : ان المعارضين لهذا اللون من الشعر يرفضونه لانهم لا يجدون فيه رنينا رتيبا ترتاح اليه آذانهم التى تعودت على النغم الرتيب ، ولو على حساب المعانى ، ولا يطيقون ان يروا اللغة العربية (الغنية) بالآلاف من المترادفات . خالية من هذه الزينة ، ويرون انه اذا كان يجوز للمرأة الفقيرة

ان تبرز (عاطلة) من الزينة والحلي فانه لا يجمل بالمرأة الفنية أن تظهر بدون حلاها .

سابعا : نلاحظ أن ايمان كثير من الشعراء بغنى اللغة العربية ووجود العشرات من الكلمات التي تصلح ان تكون قوافي للقصائد ، جعل الشعر العربي ينصب على بضعة حروف مثل : الهمزة والباء والراء والدال واللام والميم والنون وأمثالها ، وجعل بعض الحروف لا يكاد أحد من الشعراء يكتب عليها قصيدة واحدة مثل الزاي والشين والثاء والذال والطاء والظاء والضاد وما اليها من الحروف التي تقل الكلمات التي تنتهي بها .

ثامنا : كثيرا ما تهيب الشعراء العرب الاقدام على كتابة الملاحم الطويلة وذلك خوفا من سلطان القافية ، فقد يتورط في عمل لا يستطيع الخروج منه أو قد يخرج منه غير سليم العواقب . ومهما قيل عن كثرة القوافي حتى في الحروف الغنية او القوافي الذلل ، فان الشاعر سيجد نفسه أمام أمرين : اما ان يكثر من (الايطاء) أي ان يعيد بعض الكلمات في القافية لأنه سيحتاج اليها أكثر من مرة ، واما ان يلتجيء الى بعض الكلمات الغريبة التي تنتهي بذلك الحرف ، وكم قرأنا شعرا من هذا النوع حيث نرى كامل البيت واضحا مفهوما ، ولكن القارىء اذا وصل الى القافية فكأنما اصطدم (بجلمود صخر حطه السيل من عل) .

تاسعا : ان الشعر المرسل ما هو الا طريقة من طرق كتابة الشعر العربي لا نزعم بأنه الحل المثالي لقضية الشعر العربي ، وليس لاحد ان ينادى به سيدا على جميع الوان الشعر العربي ... كما أنه ليس من المعقول ان ننادى بتجنبه والابتعاد عنه لانه لا تتوفر فيه القافية الرتيبة التي تعودنا عليها منذ أكثر من ألف وخمسمائة سنة .

عاشرا : بعد هذا الحديث الطويل عن « الشعر المرسل » نقدم منه هذا النموذج من قصيدة الزهاوي التي اعتبرناها أقدم قصيدة مرسلة في العصر الحديث ، لان صاحبها تعمد ارسالها من القوافي ودافع عن هذا اللون من الشعر ، والملاحظ أن أبيات هذه القصيدة تكاد تستقل عن بعضها ويكاد يكون كل بيت حكمة مرسلة . قال الزهاوي :

الا ليت أعمالي ـ اذا كنت ميتا وقد نقدوها ـ لا علي ولا ليا

اتت صور الماضي تباعا فمثلت	لعيني لهوا مر ثم اضمحلت
فحصت بطون الارض فحصا فلم اجد	سوى حركات فيه لم ادر ما هيا
اذا خلت الدنيا من النفر الالى	احب فؤادى ، فالسلام على الدنيا
انا اليوم امرى فى يدى غير اننى	احاذر من ان يخرج الامر من يدى
اذا كان فى بيت مريضا عزيزه	فسكان ذاك البيت كلهم مرضى
واحسن اوقات الفتى وقت نومه	على نائبات الدهر حين تنوب
يرجى الفتى ان الثراء يعينه	الى جانبيها روضة وغدير
اسر مكان لى على الارض ربوة	اذا كان ذاك النوم خلوا من الحلم
وهل كبر الجثمان ينفع ربه	اذا كان فيه العقل غير كبير ؟

ذلك هو الشعر « المرسل » وذلك نموذج من أقدم نماذجه نرجو أن يحاول إحذاءه الشعراء فقد أخذ الشعر الحر حظه واختلط بالنثر لدى من ليست له اذن موسيقية ذواقة .

د. نور الدين صمود

توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي

د.وهب رومية

***الأسطورة** والخرافة والرمز مصطلحات متداخلة تداخلاً وثيقاً يجعل التمييز بينها لا يخلو من المشقة والعسر، فالأسطورة والخرافة بنيتان رمزيتان، والرمز نفسه قد يكون خرافة أو أسطورة، وقد يكون غيرهما أيضاً. والأسطورة بنية مفتوحة مجهولة المؤلف، وكذلك الخرافة أيضاً، فكلتاهما من إبداع الجماعة، وكلتاهما عُرضة للإضافة والتحوير أو للانزياح. وكلتاهما تعبر عن رؤية الإنسان للكون والمجتمع والطبيعة والزمان والآلهة، أو عن رؤيته لبعض هذه الأمور من زاوية بعينها. ولكننا نستطيع ـ على الرغم من هذه الملامح المشتركة ـ أن نتحدث عن فروق بينهما.*

فللأسطورة جانبان يتصل أحدهما بالقول، ويتصل الآخر بالشعائر (الطقوس)، وليس للخرافة شعائر. والأسطورة في نظر المؤمنين بها حقيقة لا تشوبها شائبة وإن تكن في نظر الآخرين وهماً وخيالاً، ولكن الخرافة في نظر الجميع محض خيال وباطل. والأسطورة موصولة أحياناً كثيرة بالمعتقد الديني، وليست الخرافة كذلك. ولكن هذه الفروق وغيرها ليست واضحة قاطعة كحد السيف، فربما تحولت الأسطورة إلى خرافة إذا كف أصحابها ـ لأسباب شتى ـ عن الإيمان بها. وقد تكون البنية السردية غالبة على بنية الأسطورة، بل إن بعضهم يجعل هذه البنية السردية ملازمة للأسطورة، ولكن الخرافة لا تخلو أحياناً من السرد. وما أكثر ما التبس مفهوم الأسطورة بمفهوم الخرافة فيما كتبه الكاتبون! لقد اختلف الباحثون في تعريف الأسطورة اختلافاً لا يقف عند حد فمن قائل إن الأسطورة علم بدائي أو تاريخ أولي أو تجسيد لأخيلة لا واعية أو.... إلى آخر يرى أنها مرض من أمراض اللغة لأن أغلب الآلهة الوثنية ليست سوى أسماء شاعرية سُمح لها بأن تتخذ شيئاً فشيئاً مظهر شخصيات مقدسة لم تخطر ببال مبدعيها الأصليين... إلى ثالث ورابع وخامس و.... وقد نكون أدنى إلى الصواب إذا قلنا: إن الأسطورة حقل من حقول المعرفة ملفع بالغموض والضباب والفتنة، ولعلها تمثل المرحلة الأولى من طريق البشرية إلى اكتساب المعرفة لاحتوائها على بذرة

"التعليل". وإنّ الخرافة ضرب من الأحاديث المستملحة المعجبة، وهي أحاديث لا تخلو من المعرفة. وإن الرمز "دالّ" يدل على أكثر من دلالته الحرفية، وقد يكون هذا "الدالّ" لفظاً له قصة، وقد يكون "بنية قولية" متعددة الأشكال، وهو — في أحواله جميعاً — مثقل بالمعرفة.

ومهما يكن من أمر هذه المصطلحات اختلافاً واتفاقاً فإن الذي يهمُّنا منها هو توظيفها في الشعر. والشعر بناء رمزي ثانوي يستخدم نظاماً رمزياً أوليّاً هو اللغة. وكما تتغيّر اللغة في الشعر، وتغدو أقوالاً شعرية تتغير هذه المصطلحات وغيرها. لا شيء يبقى في الشعر على ما كان عليه قبل أن يكون شعراً. كل شيء يكون مادةً غُفلاً "خاماً" فإذا مسته روح الشعر ونار الإبداع أصبح شيئاً آخر، وبدا تحت الضوء المنهمر من روح الشاعر خلقاً جديداً لم يكنه من قبل، فلا الألفاظ التي في المعاجم تبقى كما هي، ولا المرأة التي في الواقع تبقى كما هي، ولا العالم الطبيعي بجماده وحيوانه يبقى كما هو، ولا الإنسان الذي يسعى بيننا يبقى كما هو. في الشعر عالم خيالي موازٍ لعالم الواقع، ولكنه مختلف عنه. وليس ثمة حياة شعرية، ولكن هناك رؤية شعرية للحياة. وحول هذه الرؤية نحب أن نعقد القول.

لقد شاع بين فريق من الدارسين أن الشعر الجاهلي يكاد يكون وقفاً على الأساطير[1]، فغزله مرتبط بالآلهة، وقصص الحيوان الوحشي فيه حديث عن هذه الآلهة، وما فيه من هجاء أو رثاء وثيق الصلة بالتعاويذ والرقى السحرية والأساطير، والحديث قياس. ووَفْقاً لهذه النظرة النقدية نكون أمام عالم شعري مفارق يتغلغل في السماء وأساطيرها، وتنبتّ صلته بالأرض والواقع انبتاتاً كاملاً، فكلما وقفوا على طرف من هذا الشعر طاروا إلى أساطيرهم يبعثون الآلهة من مراقدها، ومن لم يجدوا له مرقداً توهموه له!! وفي هذا النظر النقدي من سوء فهم الشعر، وسوء فهم النقد، وسوء الموقف من الحياة ما لا يقرّه عاقل، ولا يخطئه بصير. أليس من العسير حقاً أن نصدق أن هؤلاء الشعراء قد نفضوا أيديهم من تراب الدنيا، وازورّوا بوجوههم عن الواقع، فأبصارهم وأفئدتهم وعقولهم جميعاً معلقة بالأساطير؟ وأية قيمة تُرجى من شعر لا يزيد على أن ينظم الأساطير كما هي فلا يزيد فيها ولا ينقص منها؟ ولم أرد بهذه الإشارة أن أحاور هذا الفريق من الدارسين، فقد فعلت ذلك في موطن آخر[2]، ولكنني أردت أن أُنبه إلى أن المقصود بالأسطورة أو الرمز أو الخرافة في الشعر أمر مغاير لما ذهبوا إليه.

ترتبط نشأة الأساطير بفجر الإنسانية، وقد كان الوعي الأسطوري يؤمّن لأصحابه مقداراً من التناغم والتجانس والمواءمة بينهم وبين الكون وعناصره. ولكن هذا الوعي بدأ ينحسر رويداً رويداً منذ بزغت النظرة العلمية إلى الكون، وكلما زادت سيطرة الإنسان على العالم بالعلم تقلصت النظرة الأسطورية وتعرّت الكائنات من قداستها. ولم يكن العصر الجاهلي — ومدته لا تزيد على مئتي عام

---

[1] انظر على سبيل المثال لا الحصر: أ — الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي د. نصرت عبد الرحمن:. ب — الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، د. علي البطل ج — التفسير الأسطوري للشعر القديم د. أحمد كمال زكي:.

[2] انظر كتابي: شعرنا القديم والنقد الجديد (الباب الأول) سلسلة عالم المعرفة. الكويت 1996م.

قبل الإسلام حسب رأي الجاحظ، فإذا لم نطمئن إلى رأيه فلسنا نستطيع أن نمتد بهذا العصر إلا قليلاً ـ عصراً أسطورياً، وفي القرآن الكريم ما يدل دلالة قاطعة على ما نقول، فقد اتّهم مشركو مكة النبي (ﷺ) بأنه يقصّ عليهم أساطير الأولين، أي أساطير القدماء في الزمن الغابر السحيق، وفي الشعر الجاهلي أدلة كثيرة على خروج العرب في جاهليتهم من الطور الأسطوري للحياة.

وليس هنا موضع البسط والتفصيل. وحقاً قد يكون في الشعر الجاهلي وغيره بقايا ورواسب أسطورية، ولكن هذا الشعر يوظّف هذه البقايا والرواسب توظيفاً فنياً، ولا يعيد نظمها نظماً خاملاً دون أدنى تحوير فيها، أو قل: إنه لا يتحدث عنها من أجلها، بل يتحدث عنها لخدمة رؤيته إلى الكون والواقع معاً، فبها وبغيرها تتجلى هذه الرؤيا وتتكشف.

وليس من سبيل ـ في بحث كهذا ـ إلى الوقوف على هذه الرواسب والبقايا الأسطورية جميعاً في الشعر الجاهلي، بل ليس ذلك من مقاصد هذا البحث، ولذا فإنني سأعمد إلى اختيار عدد منها، وأقف على كل منها وقفة عجولاً لعلها تكشف عن رؤية الشاعر أو عن جانب منها.

لعلّ دارسي الأدب هم الذين اخترعوا الأساطير المتصلة بالثور الوحشي لما وقفوا على تلك اللوحات الإبداعية التي حكى فيها الشعراء قصته. ويذكر د/ محمد عجينة في كتابه "موسوعة أساطير العرب"[(1)] أنه لم يعثر "على أساطير تتعلق بالثور الوحشي". وعلى الرغم من عدم وجود هذه الأساطير، فقد ارتبطت صورة الإله القمر بصورة الثور، وارتبطت بالثور مجموعة من الخرافات والأساطير، وسأضرب عنها جميعاً صفحاً إلا واحدة لأن الحديث عنها جميعاً يضيق عنه صدر هذا البحث.

زعموا أن الأعراب كان يرون أن الجن تركب الثيران، فتصد البقر عن الشرب، فإذا أرادوا أن تشرب البقر كان لا بد لهم من ضرب "الثور" الذي يركبه الجني[(2)]. وقد ذكر الشعراء بعض هذا حيناً، وكلّه حيناً آخر. قال الأعشى:[(3)]

وإني وما كلّفتموني وربّكم ... ليعلمَ من أمسى أعقَّ وأحربا

لكالثورِ والجنيُّ يضربُ ظهرَه ... وما ذنبهُ أن عافت الماءَ مشربا

وما ذنبه أن عافتِ الماءَ باقرٌ ... وما إن تعافُ الماءَ إلا ليُضربا

وقال أنس بن مدركة في قتله الشاعر الصعلوك (السُّليك بن السُّلكة):

إنّي وقتلي سليكاً ثم أعقِلَهُ ... كالثور يُضرَبُ لما عافتِ البقرُ

(1) موسوعة الأساطير العربية، د. محمد عجينة، ج 1، 310.
(2) خزانة الأدب، البغدادي، 4642.
(3) ديوان الأعشى. تحقيق وشرح: محمد محمد حسين ق رقم "14".

ومن الواضح أن كلا الشاعرين يتخذ من "ضرب الثور" مثلاً بدليل كاف التشبيه "كالثور" أو "لكالثور" وهو مثل قائم على الظلم وعدم المنطق، فما فعله أصحاب الأعشى به، وما فعله أنس بن مدركة بالسُّليك ظلم فادح تأتي فداحته من مخالفته للعقل والتفكير السليم. ولم يرد أنس أن ما فعله هو الحق لأنه امتداد منطقي لإيمانه بأسطورة الثور والبقر، بل هو على نقيض ذلك يعترف بأنه ظلم ومخالف للمنطق. ولم يرد الأعشى أن يبرئ أصحابه، ولو كان مؤمناً بالأسطورة المذكورة لرأى في فعلهم امتداداً منطقياً لهذه الأسطورة لأنه متجانس معها. ولكن الحال على غير ذلك، فأنس بن مدركة يعترف والأعشى يتّهم. وفي هذا الذي سبق ما يدلّ دلالة قاطعة على موقف الشعراء ومن ورائهم المجتمع من هذه الأسطورة. إنها "مثل" لسوء الفهم والتصرف والحكم.

وقريب من "أسطورة الثور والبقر" أسطورة "كي الجمل السليم وترك الجمال التي وقع فيها "العرّ"، فقد زعموا أن الأعراب إذا أصيب جاملها بالعرّ ـ وهو داء يشبه الجرب ـ عمدت إلى جمل سليم فكوته، وتركت الإبل المريضة دون كيّ!! ومن عجب أن شرّاح الشعر اطمأنوا إلى هذا الزعم وتناقلوه، وزيّن لهم الأمر ما حكاه ابن دريد عن بعضهم، قيل: إنما كانوا يكوون الصحيح لئلا يتعلّق به الداء، لا ليبرأ السقيم الأجرب. وقد أشار "النابغة الذبياني" في إحدى "اعتذارياته" إلى هذا الزعم، قال:[1]

حلفتُ فلم أترك لنفسك ريبةً ... وهل يأثمن ذو أمةٍ وهو طائعُ

لكلفتني ذنبَ امرئٍ وتركته ... كذي العرّ يُكوى غيره وهو راتعُ

لقد كان "النابغة" يحاول التبرؤ مما رُمي به، ويلتمس الأدلة لبراءته من كل صوب، ومن هذه الأدلة أنه قد أُخذ بذنب غيره، وما عقاب "النعمان بن المنذر" له وهو البريء، وتركه للمذنب بلا عقاب إلا كمن يعمد إلى بعيرين أجربَ وسليم، فيكوي السليم ويترك الأجرب راتعاً بلا كيّ! ولو كان النابغة يؤمن حقاً بهذه الأسطورة لكان ذلك إقراراً منه بأن ما فعله النعمان هو الواجب الوقوع، أو هو الحق لتجانسه مع الأسطورة ومنطقها، ولما كان "النابغة" يحاول التبرؤ من الذنب. وكل هذا وغيره من قبيله لم يدر في ضمير النابغة ولا ساوره، وإنما الذي دار في نفسه وساوره هو بيان الظلم الواقع عليه، وبيان ما في هذا الظلم من بعد عن العقل ومجافاة للمنطق السليم. وإذن فالنابغة يستخدم هذه الخرافة أو الأسطورة على أنها "مثل" لسوء المحاكمة والتقدير، لا على أنها حقيقة تعيش في ضميره وضمير عصره شأنها في ذلك شأن أسطورة "الثور والبقر". وقد ذكر "البغدادي" في "خزانة الأدب" نقلاً عن غيره: "أن هذا أمرٌ كان يفعله جُهّال الأعراب، كانوا إذا وقع العرّ في إبل أحدهم اعترضوا بعيراً صحيحاً من تلك الإبل فكووا مشفره وعضده وفخذه، يرون أنهم إذا فعلوا ذلك ذهب العرُّ من إبلهم[2]. ونقل في الصفحة المذكورة نفسها رأياً آخر ليونس بن حبيب، "قال يونس:

[1] ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. ق ص: 29.
[2] خزانة الأدب، البغدادي، 2/ 462.

سألت رؤبة بن العجّاج عن هذا، فقال: هذا وقول الآخر: "كالثور يضرب لما عافت البقر" شيء كان قديمـاً، ثم تركه الناس. كما نقل رأي أبي عبيدة، "قال أبو عبيدة: هذا أمر لم يكن، وإنما هو مثل لا حقـيقة"[1]. ولعلّ هذه الأقوال تدلّ على أن هذه القضية ــ إذا افترضنا أنها كانت حقيقة ــ قد تغيّرت دلالـتها تغـيراً شديداً، فانتقلت من سياق خرافي أو أسطوري إلى سياق عقلي منطقي، ولا يقلّل من منطقية هذا السياق أو يقدح فيها كونه شعراً، فليس الشعر عدواً للعقل يخاصمه ويتبرّأ منه.

و"للغـراب" أسـاطيره في الزمن القديم، فقد كان عند الحرّانيين رمزاً من رموز الشمس، وهو الـذي دلّ قابـيل كيف يدفن أخاه هابيل، وهو دليل عبد المطلب على موضع "زمزم" وهو من طيور الجـنة، وليس من المستبعد أن يكون العرب القدماء قد قدّسوه. وهذا يعني أنه أشبه بالكاهن والدليل، فهـو يحمـل رسالة من وراء حجب الغيب على ما يذكر د/ محمد عجينة في كتابه المذكور سابقاً. ولكن هذا الواقع الأسطوري القديم لم يبق على حاله، ولم يظهر في الشعر الجاهلي، ولكن الذي ظهر فـي هـذا الشعر هو الواقع الاجتماعي الذي يغذّيه ذلك التراث الأسطوري، فقد ذكر "البغدادي" في "خزانته"[2] قولهم "أشأم من غراب البين" ثم قال: "فإنما لزمه هذا الاسم لأن الغراب إذا بان أهل الدار لنجعة وقع في مواضع بيوتهم يتلمّس ما يأكله، فتشاءموا به وتطيّروا منه، إذ كان لا يعتري منازلهم إلا إذا بانوا فسمّوه غراب البين".

وعلـى هـذا النحو يجب أن نفهم الأشعار التي ورد فيها ذكر الغراب لا على نحو سواه، فهو رمـز للشؤم والفراق لما خبر القوم من أمره في واقع حياتهم وفي موروثهم الثقافي. فإذا قال النابغة الذبياني:[3]

زعـمَ الـبوارحُ أنّ رحلتـنا غـداً   وبـذاكَ تـنعابُ الغـرابِ الأسـودِ

فإنمـا يـرى بنعيب الغراب نذير شؤم وفراق لمن يحب، فكأن الشاعر استصفى من الأسطورة القديمـة رمزيتها التي تعزّزها الخبرة الاجتماعية، وقد قرن هذه الرمزية بعنصر أسطوري آخر هو "زعـم البوارح" لأن العرب كانت تؤمن بالعيافة، فتزجر الطير تفاؤلاً أو تشاؤماً بممرّها، فالسانح ما ولاّك ميامنه ــ وهم يتفاءلون به ــ، والبارح ما ولاّك مياسره ــ وهم يتشاءمون به ــ[4].

وقـد يكـون التشـاؤم بالغراب تفاؤلاً في الوقت عينه إذا جرى ذكره بين الأعداء على نحو ما نسمع من قول "عبد الله بن الزّبعرى" "يوم أُحُد" ــ وكان على الشرك يومئذ ــ:[5]

يـا غـرابَ البيـنِ أسـمعتَ فقـلْ   إنمـا تـنطقُ شـيئاً قـد فُعِـلْ

---

[1] خزانة الأدب، البغدادي، 2/ 462.

[2] المصدر السابق، 4/ 762.

[3] ديوان النابغة الذبياني: ق ص: 89.

[4] المصدر السابق، 4/ 317.

[5] طبقات فحول الشعراء. ابن سلام الجمحي. تحقيق محمود محمد شاكر. ص 198 ومابعدها.

ليـت أشـياخي بـبدرٍ شـهدوا جـزعَ الخـزرجِ مـن وقـعِ الأسـلْ

إذ أخذنـا النّصـفَ مـن سـادتهم وَعَدَلْـنا مَـيلَ بـدرٍ فاعـتدلْ

"فابن الزِّبعرى" يعلن غبطته وحبوره لمصاب المسلمين يوم أُحد، كما يعلن شماتته بهم، ويتمنى لـو أن قتلى المشركين في بدر كانوا أحياء ليروا ما حلّ بالمسلمين، فقد انتصف المشركون من سادة المسـلمين وبذلك اعتدل الميزان بينهما بعد أن مال يوم بدر. فالشاعر يسمع الغراب فيرى فيه نذير شؤم لأعدائه فيسرّه ما يسمع، ولذا يدعو هذا الغرب إلى الاستمرار في النعيب.

ويجمع "علقمة الفحل" بين الغراب والعيافة كما فعل النابغة الذبياني، يقول:[1]

وَمَـنْ تعـرَّض للغـربانِ يَزجُـرها علـى سـلامته لا بـدَّ مشـؤومُ

فالشـاعر يشـكّك في العيافة، وينهى عنها، فليست الغربان هي التي تجلب الشؤم أو تنذر به، ولكن الإنسان الذي لا يكف عن التشاؤم لا بد أن يصيبه الشؤم يوماً. وتبدو رؤية الشاعر ههنا رؤية نفسية إنسانية.

والغـراب بعد ذلك كله خبيث ملتوي الذمّة لا عهد له، فقد أرسله "نوح" عليه السلام يستطلع ما ظهـر من الأرض، فوقع على جيفة فأقام عليها، ولم يعد إلى السفينة. وقد كان نديماً للديك في الزمن القديم، وكان للديك جناحان يطير بهما، ولم يكن للغراب مثلهما، فنفدَ الشراب، فقال للديك لو أعرتني جناحيك لأتيتك بشراب، فأعاره جناحيه، فطار بهما ولم يرجع. وقد نظم أمية بن أبي الصلت ــ وهو الشـاعر الـذي آمن لسانه وكفر قلبه ــ هذه القصة على عادته في نظم الخرافات والأساطير. فإذا اسـتثنينا "أميّة" لم يكن لهذه القصص الأسطورية وجود في الشعر الجاهلي إلا ما سبق أن أشرنا إليه من رواسب أسطورية اندمجت في الواقع الاجتماعي فغذّت الخبرة الاجتماعية.

ومـن أساطيرهم ما يتصل بالدم، فقد زعموا أن دماء الأشراف تشفي من داء الكَلَب، وأن دماء الأعداء لا تختلط. وقد استخدم الشعراء هذه المزاعم ووظّفوها بعيداً عن الفكر الأسطوري. قال مالك بن حريم الهمداني:[2]

نـريدُ بنـي الخـيفانِ إنَّ دمـاءَهم شـفاءٌ ومـا والـى زُبـيدٌ وَجَمَّعـا

يقـودُ بأرسـانِ الجـيادِ سـرَاتُنا لِيَنْقِمْـنَ وتـراً أو ليدفعـنَ مَدفعـا

فأصـبحنَ لـم يتركـنَ وتـراً علمـنهُ لهمـدانَ فـي سـعدٍ وأصـبحن ظُلّعـا

(1) مختار الشعر الجاهلي: 429/1.

(2) الأصمعيات. ق:15.

ولم يكن بقوم الشاعر داء الكَلَب، ولا خطر له ذلك ببال، وإنما أراد أن هؤلاء الخصوم شرفاء، فإذا ظفر قومه بهم فقد انتقموا أعظم انتقام وأجلّه، فشفيت صدورهم وقلوبهم مما فيها من الحقد والغضب، ولذلك قال إن أشراف قومه يقودون جيادهم لتدرك وترهم وتدافع عنهم، وقد جعل الضمير (ن) للخيل وأراد فرسانها، ثم قال إن هذه الجياد قد أدركت أوتار قبيلته كلّها.

وغضب "المتلمّس الضُّبعي" من خاله "الحارث اليشكري" حين سأله "عمرو بن هند" ملك الحيرة عن نسب المتلمّس فأجابه: أواناً يزعم أنه من بني يشكر، وأواناً يزعم أنه من ضبيعة أضجم. فقال عمرو بن هند: ما أراه إلاّ كالساقط بين الفراشين!! فبلغ ذلك المتلمّس فقال يعاتب خاله:[1]

تُعيّرني أمي رجالٌ ولن ترى ... أخا كرمٍ إلاّ بأن يتكرّما

ومَنْ يكُ ذا عرضٍ كريمٍ فلم يَصُنْ ... له حسباً كانَ اللئيمَ المذمّما

أحارثُ إنّا لو تُسَاطُ دماؤنا ... تزايلنَ حتى لا يمسَّ دمٌ دما

لقد غضب المتلمّس غضباً شديداً من خاله، فطفق يعنّفه ويعرّض به، وزعم أن دمه ودم خاله لو خلطهما خالط لتفارقا، فلم يمسّ أحدهما الآخر. ومن الواضح ههنا أن الشاعر لا يريد الحقيقة الأسطورية كما هي لدى المؤمنين بها، وإنما أراد أن الخلاف قد استحكم بينهما، فلم يعد للوفاق مطرح، أو قل: إنه وظّف الأسطورة توظيفاً ثقافياً جديداً، فعبر بها عن الواقع الاجتماعي لا الواقع الأسطوري.

وقد كثر القول في أسطورة "الصّدَى أو الهامة"[2]، فزعموا أن الصدى ــ وهو ذكر البوم ــ يسكن في القبور، وقالوا هو طائر يقال له الهامة، وإن الأعراب تزعم أنه يخرج من رأس القتيل إذا لم يُدركْ بثأره، فيقول: اسقوني، اسقوني! حتى يؤخذ بثأره. وقال بعضهم إن هذا الطائر هو روح الميّت، ولم ينصّ على كونه قتيلاً، ولكن الشائع الدائر بين الدارسين هو ما ذكرناه أولاً، وقد زعم أولئك الأعراب أيضاً أن القتيل إذا ثأروا به أضاء قبره، فإن أهدر دمه أو قبلت ديته بقي قبره مظلماً[3]. فأضافوا بهذا الزعم أسطورتين أخريين هما أسطورة القبر أو ظلمته، وأسطورة قبول الدية أو ما عرف في أساطيرهم بـ "العقيقة" أو "سهم التعقية". وسأكتفي بوقفة خاطفة على كلتا الأسطورتين، ثم أختم القول بالحديث عن "الهامة" في الأسطورة وفي الشعر.

حكى صاحب الأغاني، ونقله صاحب الخزانة، أن بني مازن قتلوا عبد الله أخا عمرو بن معد يكرب، ثم جاؤوا إلى "عمرو" فقالوا: إن أخاك قتله رجل منّا سفيه وهو سكران، ونحن يدُك وعضُدك، فنسألك بالرّحم إلاّ أخذتَ منا الديّة ما أحببت، فهمّ عمرو بذلك. فبلغ ذلك أختاً لعمرو يقال

---

(1) ديوان المتلمّس الضُّبعي: ص: 14 وما بعدها.

(2) خزانة الأدب، البغدادي، 3/ 316.

(3) المصدر السابق، 6/ 356.

لها "كبشة"، فغضبت، فلما وافى الناسُ الموسمَ قالت:[1]

وأرســـل عـــبد الله إذ حــان يومــه	إلــى قومـه أن لا تحلّــوا لهـم دمــي
ولا تــأخذوا مـنهم إفــالاً وأبكُــرا	وأُتــركَ فـي بيـتٍ بصـَعدةَ مظلــمِ
فــإن أنــتمُ لــم تقــتلوا واتَّديــتمُ	فمشّــوا بــآذانِ الـنّعامِ المصــلَّمِ

فهل كانت "كبشة" تؤمن بأن أخاها القتيل إذا قُبلت ديته سيكون قبره مظلماً؟ أم تُراها كانت تريد حـضّ قومهـا علــى إدراك الـثأر، وأرادت أن تحشد لهذا الحضّ كل ما تصادفه في طريقها من الأسـباب؟ لا ريب في أنها كانت تريد الثأر ولا شيء سواه، ولذلك راحت تحطب بحبل الثأر كل ما يمكـن أن يكون وقوداً للحرب، فزعمت أن أخاها عبد الله قد أرسل يخبر عما آل إليه أمره، ـ وإذن هـو إخـبار من عبد الله، وحضّ على الانتقام ـ، وأن قومها إذا قبلوا الدية ولم يقتلوا بقتيلهم قتيلاً، فلـيس إلاّ أن يمشوا أذلاّء بآذان مصلّمة ـ مقطوعة صغيرة ـ كآذان النعام، بل ليس لهم بعد قبول الديـة أن يـأنفوا من شيء مهما يكن وضيعاً كما تأنف العرب لأن أعراضهم دنسة من العار، وألاّ يشربوا إلا فضول نسائهم و.... وسوى ذلك في أبيات بعد هذه الأبيات. ولعلّ موقف الشاعرة يكشف عـن واقـع اجتماعـي أكثر مما يعبر عن رؤية أسطورية، فقد ذهب الحديث عن القيم الاجتماعية المرتبطة بقبول الدية بكل الرؤى الأسطورية.

وقُتل أبو المتنخّل الهذلي وهو في ناس من قومه، فلم ينتقموا له، وقبلوا ديته بعد أن أدّوا شعيرة أسـطورية هـي أسـطورة "العقـيقة" أو "سهم الاعتذار"[2]، ولما بلغ الخبر "المتنخّل" غضب، وقال يهجوهم، ويدعو عليهم بالموت العاجل:

لا يُنســئ الله مــنا معشــراً شــهدوا	يــوم الأُمــيلح لا عاشــوا ولا مــرحوا
عقّــوا بســهمٍ فلــم يشــعرْ لــه أحدٌ	ثــم اســتفاؤوا وقــالوا حــبّذا الوضــح

ولعـلّ الـناظر فـي هذين البيتين يدرك أن الشاعر يتحدث عن هذه الأسطورة حديث الساخر المسـتخفّ، فالسهم الذي أرسلوه إلى السماء ليستطلعوا رأي ربهم لم يشعر به أحد، وحين رجع إليهم كمـا أرسلوه استراحوا، وإذن فهم ـ في رأي الشاعر ـ أهل للهجاء، ولهذه السخرية التي عمّهم بها "اسـتفاؤوا وقـالوا حـبّذا الوضـح" لأنهم جبناء أقعدهم الذل والهوان مقعد الاستكانة والرضا. فهذه أسـطورة يذكـرها الشـاعر ليسخر منها ويسفهها لا لأنه مؤمن بها. فإذا نظرنا في هذه الأسطورة أدركـنا أنهـا موصـولة بالأرض والمجتمع أكثر من اتصالها المزعوم بالسماء. قال ابن الأعرابي: "أصل هذا أن يقتل الرجل رجلاً من قبيلته فيُطلب القاتل بدمه، فتجتمع جماعة من الرؤساء إلى أولياء

---

[1] المصدر السابق، 357/6.
[2] المصدر السابق، 4/ 151 وما بعدها.

المقتول بدية مُكمّلَة، ويسألونهم العفو وقبول الدية، فإن كان أولياؤه ذوي قوة أبَوا ذلك، وإلا قالوا لهم: بيننا وبين خالقنا علامة للأمر والنهي، فيقول الآخرون: ما علامتكم؟ فيقولون: أن نأخذ سهماً فنرمي به نحو السماء، فإن رجع إلينا مضرّجاً بالدم فقد نهينا عن أخذ الدية، وإن رجع كما صعد فقد أمرنا بأخذها". ألست ترى أن هذه الأسطورة المزعومة تعبّر عن واقع اجتماعي قانونه الأول هو "القوة"، فالأقوياء يرفضون هذه الأسطورة ولكن الضعفاء يقبلونها، وهم يعرفون أنها ضرب من مخادعة الذات ومغالطتها. ولكن ماذا يفعل الضعيف في مجتمع الأقوياء؟ إنه يغالط نفسه ويخدعها لأنه عاجز عن مواجهة الأقوياء أو مخادعتهم. ولقد علّق ابن الأعرابي: "ما رجع ذلك السهم قطّ إلا نقيّاً، ولكنهم يعتذرون به عند الجهّال"[1]!! هل نسرف في الظن إذا زعمنا أننا أمام تمثيلية أسطورية هزلية، وأن عصر الأساطير كان أقدم من العصر الجاهلي الذي نتحدث عنه؟

وتبدو "الهامة" في أسطورتها رمزاً للظلام والعطش والموت، وواسطة بين عالم الموتى وعالم الأحياء، فهي تطالب بالثأر، وتخبر الميت بما يكون بعد موته على نحو ما لاحظ د/ عجينة في كتابه الذي تكررت الإشارة إليه. فكيف تبدو في الشعر الجاهلي؟

يلاحظ قارئ الشعر الجاهلي أن ذكر "الهامة" يأتي في سياقين متقاربين، ولكنهما — على تقاربهما — مختلفان. فالشعراء يذكرونها في سياق الحديث عن الموت من غير قتل، ويذكرونها في سياق الموت قتلاً، ولكن ذكرها في السياق الأول يفوق ذكرها في السياق الثاني. ومن الملاحظ أن السياق الأول يجرّد هذه الأسطورة من دلالتها التحريضية، بل قل يكاد يجردها من رمزيتها على نحو ما نرى في قول عروة بن الورد مخاطباً زوجه:[2]

ذريني ونفسي أمَّ حسّانَ إنّني ... بها قبلَ ألاّ أملكَ البيعَ مشترِ

أحاديثَ تبقى والفتى غيرُ خالدٍ ... إذا هو أمسى هامةً فوق صيّرِ

لقد تلاشت رمزية الأسطورة القديمة أو كادت ولم يبق منها إلا رواسب ضئيلة الشأن، وبذلك اندمجت في ثقافة المجتمع غير الأسطورية، وغدت عنصراً من عناصرها.

وتأتي في سياق الحديث عن الموت قتلاً كما في رثاء أبي ذؤيب الهذلي لابن عمه "نشيبة" المقتول:[3]

فإن تُمسِ في رمسٍ برهوةَ ثاوياً ... أنيسُكَ أصداءُ القبورِ تَصيحُ

على الكره مني ما أكفكف عبرةً ... ولكنْ أخلّي سَربَها فتسيحُ

---

[1] المصدر السابق، 4/ 150 وما بعدها.
[2] المفضليات، وانظر القصيدة في " مختارات من الشعر الجاهلي" للأستاذ أحمد راتب النفّاخ.
[3] ديوان الهذليين، القسم الأول ص 116.

فما لك جيرانٌ وما لك ناصرٌ ولا لطفٌ يبكي عليك نصيح

ولعل الذي يباعد بين الهامة أو الصدى في هذا النص والهامة في الأسطورة، هو هذا الحزن الضرير والإحساس بالعجز والحسرة، فقد قل المساعدُ وعزّ النصير، فماذا يملك غير البكاء؟ أو قل إن الشاعر لا يحكي لنا قصة الهامة على أنها حقيقة واقعة كما يؤمن بها معتنقوها، بل يحكيها كي يحرّض على الانتقام للمقتول ممن قتله لو كان يجد من يحرّضه!!

ينبغي أن نتذكر ونحن نقرأ هذا الشعر وأشباهه أننا في مجتمع جاهلي تقوم حياته على الصراع، فهو قانونه الخالد، وكل ما تناله يد القوي يصبح حقاً مشروعاً، وإذاً فأسطورة الهامة توظّف في شعر هذا المجتمع توظيفاً يخدم رؤيته للكون والحياة، وهي ــ كما قلنا ــ رؤية تؤمن بأن الصراع هو جوهر الحياة فليست تستقيم إلا به. أريد أن أقول إنها توظّف توظيفاً يخدم حياة المجتمع القائمة على الغارة ورد الغارة، ولا علاقة لهذه الوظيفة بالتفكير الأسطوري القديم إلا من حيث الشكل.

وقد يأتي ذكر الهامة وعطشها في سياق الوعيد والتهديد بالموت على نحو ما نسمع من قول "ذي الإصبع العَدواني" لابن عمه:(1)

ولي ابنُ عمٍّ على ما كان من خُلُقٍ مختلفان فأقليه ويَقليني

أزرى بنا أننا شالتْ نعامتُنا فخالني دونه وخِلتُهُ دوني

يا عمرو إلاّ تدعْ شتمي ومنقصتي أضربْكَ حتى تقولَ الهامةُ اسقوني

ومن الواضح أن الشاعر قد ضاق ذرعاً بابن عمه وأقاويله فيه، فلجأ إلى الوعيد والتهديد بالقتل، ووجد أمامه بنية رمزية جاهزة ثرية في دلالتها على الموت قتلاً، فاستخدمها أو وظّفها لإثارة هذه الدلالات الثرية. ومن المؤكد أن الشاعر لم يرد ما بعد القتل من مطالبة هذه الهامة بالسقيا أو الثأر والانتقام، لأنه لو أراد ذلك لأقام نفسه مقام الخائف، فوراء ابن عمه من يطالب بثأره ويأبى إلاّ إدراك الوتر. وأنا أعتقد أن الشاعر لم يرد القتل نفسه بل أراد التهديد والوعيد لعلّ ابن عمه يقبض لسانه عنه. ومن يقرأ هذه القصيدة البديعة ويتأملها يدرك صدق ما قلت. ولولا خشيتي أن أقتصد في الحديث عنها، فأفسد على القارئ تذوقه، لوقفت على مقدمة القصيدة ــ وهي مقدمة غزلية رمزية بديعة ــ، وعلى أبيات كثيرة تظهر هذا الشاعر وهو يبحث عن سبيل للصلح والوفاق بينه وبين ابن عمه، ولكنه يريد لهذا الصلح أن يكون صلح الأقرباء الأنداد لا صلح الضعفاء المهزومين. إلى متى سنظل نشك بعقول الشعراء؟ أما آن لنا أن نتعلم من بعضهم بعض الدروس؟

كلُّ امرئٍ راجعٌ يوماً لشيمتِهِ وإن تخالق أخلاقاً إلى حينِ

•••

(1) خزانة ادب، البغدادي 184/7.

المصادر والمراجع:

1- الأصمعيات. تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون- دار المعارف بمصر 1964م.

2- التفسير الأسطوري للشعر القديم: د/ أحمد كمال زكي. مجلة فصول. المجلد الأول. العدد الثالث إبريل 1981م.

3- خزانة الأدب ط1: عبد القادر بن عمر البغدادي: ج:2، 3، 4، 6 تحقيق عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي بالقاهرة 1986م.

4- ديوان الأعشى الكبير. شرح وتعليق: محمد محمد حسين. دار النهضة العربية/ بيروت 1974م.

5- ديوان المتلمّس الضبّعي. شرح وتحقيق: حسن كامل الصيرفي. مجلة معهد المخطوطات العربية 1388هـ / 1968م.

6- ديوان النابغة الذبياني. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف بمصر. بلا تاريخ.

7- ديوان الهذليين. مطبعة دار الكتب المصرية. 1364هـ - 1945م.

8- شعرنا القديم والنقد الجديد: د/ وهب رومية. سلسلة عالم المعرفة/ الكويت 1996م.

9- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. ط2: د/ علي البطل دار الأندلس/ بيروت 1985.

10- مختار الشعر الجاهلي. المجلد الأول. تحقيق: مصطفى السقا. دار الفكر 1389هـ 1969م.

11- المفضليات. تحقيق: عبد السلام هارون وأحمد محمد شاكر. دار المعارف بمصر 1964م.

12- موسوعة الأساطير العربية ط1، ج: 1: د/ محمد عجينة. دار الفارابي/ بيروت 1994م.

13- الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي: د/ نصرت عبد الرحمن. دار الفكر للنشر والتوزيع - عمان/ الأردن 1985م.

□□□

العراق
الأقلام
العدد رقم 8
1 أغسطس 1986



توظيف الليالي في الرواية العراقية

■ د. صبري مسلم

ربمـا بدت الحيـاة من خلال ألف ليلة وليلة زاهيـة الألـوان مثـل قوس قزح متنـوعـة الأصوات مشتبكة الأحداث حد التكديس، الا أنها تنبض بحيوية خاصة وتعكس الواناً جهيرة لامثيل لها، وتورد من الأحداث والافكار ما يؤكد حقائق انسـانيـة راسخـة، وقـد توصل اليها الانسان عن طريق تجارب له لاحصر لها. ان الليالي لاتعكس فهماً سطحياً للحياة كمـا قد يتبـادر الى الـذهن لأول وهلة لاسيمـا اذا ما تجـاوزنـا الـرؤيـة الشكليـة الظـاهـريـة لاحداث حكايات الليالي وشخصياتها وحوارها واسلوب سردها الاقرب الى الفطرة ولطبيعة نماذجها الانسانية الغريبة المدهشة.

من هنا فان حكايات الليالي عالم زاخر بالرمز غني بالدلالات. انهـا معين لاينضب للفن، ومـادة أمـدّت الفنـان بالعطـاء الحي، اغفلهـا العـرب القـدامى ولم تذكـر الا عرضـاً، وتنبـه لهـا المستشـرقـون، فاكبـروا فيهـا روح الخلق وروعة الابداع فاكبوا عليها ناهلين من ينابيعها. واغرم كثيرون من ادباء الغرب وفنانيهم باجـواء الليـالي الساحرة وعشقوا هذه الاجواء «حتى أن فولتير كان يتمنى ان يفقد الذاكرة ليستعيد لذة قراءة الليالي من جديد، ولقد تأثـر هو وغيـره من المجـددين الممهدين للثورة (الفرنسية) بكثير من الليـالي في طريقـة عرض رسـائلهم في الهجـاء وفي مقدمات تلك الـرسـائـل خاصـة»[١] والحـديث عن اثـر الليـالي في الأدب الأوربي، وفي الأعمـال التي سجلت نقلة كبيـرة في هذا الأدب وفي تأثيـرهـا الحي على ادبـاء ومفكرين وفنانين وحتى علماء هذا الحـديث اصبح مكروراً ومعاداً يكفي ان نعرف ان الليالي طبعت أكثـر من ثلاثين مرة مختلفـة في فرنسـا وانكلتـرا في القرن الثامن عشر وحدة، وانها نشرت نحو ثلثمائة مرة في لغات أوربا الغربية منـذ ذلـك الحين لنتصـور الى اي حد تغلغـل هذا الاثر في نفوس هؤلاء القراء وخاصة الادباء منهم.[٢]

وتمضي الدكتورة سهير القلماوي في دراستها الرائدة عن ألف ليلة وليلة التي تعـد من ابـرز الدراسات عن الليالي وأكثرها احاطة ودقـة في تتبـع آثـار الف ليلة وليلة المباشرة منها وغير المباشرة في اوربـا وكيف تغلغـل هذا الأثـر وتـرك بصمات واضحة في الأدب والفنون الاوربية بل ان الأثر تجاوز الفنون والأداب الاوربية الى الفكر الاوربي وانطباع الاوربيين عن الشرق «ولسنا نبالغ اذا قلنا ان الف ليلة وليلة كانت الحافز الأهم لعناية الغرب بالشرق عناية تتعـدى النـواحي الاستعمارية التجارية والسياسية، بل لسنا نبالغ اذا ارجعنـا كثيـراً من قوة حركـة الاستشـراق وانتشارها الى ما ترك هذا الأثر في نفوس الغربيين»[٣] لقد تركت الليالي انطباعاً قوياً عن الشـرق في اذهـان الاوربيين حتى انهم ربطـوا بينه وبين الأجواء التي رسمتهـا الليـالي، ورأوا الشـرق من خلالها محاطاً بهالة من السحر والغموض.

ومهمــا قيــل عن أصـل الف ليلة وليلة الهنـدي والاضـافـات الأخرى فيها، فان روحها العربي غالب عليها، ومن خلاله تتجلى العبقـريـة العربية، والقدرة النادرة على خلق الحكايات، وابداع المـواقف والاحداث مما حدا بالباحث الألماني فون ديرلاين الى ان يعبّر عن اعجابه بالموهبة العربية الفذة في خلق الحكايات وفي العنـاية بها، والتفاعل معها «ان الهندي يحكي ويبالغ ويكدس ما يحكيه.. واما العربي فيرسم ويتأنى ولا يستطيع ان ينفصل بنفسه عن حكايته الخرافية»[٤]

وتتضمن الليـالي مادة غزيـرة يمكن ان تمـد الروائي والكاتب المسـرحي والشـاعر والرسام والموسيقي والفنان التشكيلي بالمادة التي يمكنـه ان يتجـاوز من خلالهـا الصيغ المباشرة والتقليدية في التعبير. وقد سبقنا الادب الغربي الى الاستفادة منها، ولاسيما في فني القصـة والمسـرح ممـا اغنـاهمـا في ناحيتين «ناحية الوصف فاستفـادت بذلـك القصـة الغـربيـة آفـاقـاً جديدة وميادين جديدة لحوادثها وعواطفها، وفي ناحية المناظر المسرحية فغني المسرح بفضل ذلك غنى هائلا»[٦]

ولا نجـد صعـوبـة في تمييـز بصمـات الليـالي ومـلامحها في بدايـات الـروايـة العـراقية، ومنذ أن كانت محاولات على طريق الـروايــة في العشــرينيــات من هذا القـرن. ان قراءة سريعـة لمحاولتين روائيتين كتبهما محمود أحمد السيد، وهما: في سبيل الزواج (١٩٢١) ومصير الضعفاء (١٩٢٢) تكشف عن ذلك التأثر غيــر الــواعـي بالـف ليلة وليلة، ويتأكـد هذا من خلال نسيــج المحـاولتين الـذي ظهر وكأنه مجاراة لحكايات الليالي لولا بعض الاضافات العصرية.

ان شخصيـة جينـارام في محـاولـة السيـد الروائية الاولى «في سبيـل الـزواج» هي صورة لشخصيـة البطل في الحكاية الخرافية وينطبق هذا على ابطـال حكـايات الليالي التي تبدو سجلا ضخماً لحكايات اسطورية وخرافية وشعبية وحكايات الحيوان، واذا كان روح الاسطـورة قد خبـا بعض الشيء بحيث لانجد ابطالا آلهة أو اشباه آلهة أو أبناء آلهة فلأن نص الليالي رواه وكتبه ورردده القاص الشعبي المسلم الـذي ربمـا أغفـل او حوّر كثيـراً وهـو يستمد من نصـوص متنـوعـة تنـاقلها الناس شفاهاً ثم قيد بعضها في نصوص متفـرقـة. وجـاء القـاص الشعبي العربي المسلم كي يضيف اليها كثيراً من روحه وحسه الفني وكي يطبع النص المنجز امامنا بطابعه الخـاص. كان جينـارام بطل في سبيل الزواج شاباً شريف النسّب كريم الاخـلاق ذا مؤهـلات جسـديـة خارقـة، لقد غامر كثيراً في سبيـل ان يحصـل على كستـور حبيبتـه واختـرق الغابات وتعرض للفهــود والاسـود في غابـات جبـل ما تيـران حيث يختبىء اللص وينجـح أخيـراً في القضـاء على القـوى الشـريـرة المتمثلة بلص الجبـل. وامـا كستـور بطلة هذه المحـاولـة الـروائية فانها تجسد سمـات بطلة الحكـاية الخرافية التي يوجد ما يناظرها في الليالي، وهي من يخاطر من أجلها البطل دائماً، لأنها تمتلك من السمات ما لاتمتلكـه سواهـا «فقد خصها الخالق جل شأنه من جهة بحسن وجمال بديع، ومن جهة باخلاق عالية ومزايا سامية كريمة وكانت ذات عقـل راجـح وذكـاء مفـرط كادا يجعـلانهـا آيـة في الكمـال ونموذجاً لكل فتيات المدينة»[٦].

وكمـا يقف الاب حائـلا ـ في بعض الحكـايـات ـ دون تحقيق رغبة البطل في الاقتران بالبطلة كذلك وقف والدكستور عقبة امام تحقيق رغبتهـا في الـزواج من جينـارام اذ كان متـورطـاً مع لص الجبل في علاقة قديمة كانت قائمة بينهما ولم يكن والدكستور الا أحد أعوان اللص كما تبين ذلك فيما بعد. وحرصاً من الاب على سمعتـه ودفعـاً لاذى اللص بعـده بالـزواج من ابنته كستور، فكان طريق الحصـول على الفتـاة لايتم الا بعـد ان يقتـل بطل الجبل. واستطـاع جينـارام بعد مخاطرات كبيرة ان يقضي على الشخصية الشـريـرة «بطـل الجبـل»، كما يفعل بطل الحكاية الخرافية حين يقضي على قوى الشـر. ولـو ان المؤلف انهى محـاولتـه الـروائية بزواج الحبيبين لمـا اختلفت هذه المحـاولة الروائية عن حكايات الليالي في شيء ولبدت وكأنها حكاية خرافية مصوغة بلغة جديدة غيـر اللهجـة المحليـة التي يقص فيهـا القـاص الشعبي حكـايته. ولكن المؤلف اراد ان يميـز عمله عن الحكـايـة فعمـد الى امرين اولهما: انه تصرف في النهاية السعيدة التي تنتهي بها عادة احداث الحكـايـة الخـرافيـة فجعل نهاية احداثه موت البطلة والآخر: ان

السيد طرح مضموناً جديداً لاتطرحه الحكاية الخرافية وهو قضية المرأة وحريتها وضرورة النظر اليها على انها انسان وقد اتاح له موت البطلة ان يدين المجتمع وان يصمه بما شاء من السمات كالظلم والقسوة والتحجر.

وتلعب شخصية بطل الجبل دور الشخصية الشريرة فهو لص قاطع طريق اخاف اهل مدينة بوجي ـ مكان أحداث الرواية ـ كلها، وبمجرد ان تذكر كستور اسمه يعلو الخوف والفزع وجه (شاه ناز) صديقتها، فاسمه مرتبط في كل ذهن بالقتل والفتك والنهب والسلب.

يضاف الى هذا أن هذا اللص يطمح الى ان يسلب كستور من حبيبها جينارام وان يقتله. ولكن اللص يفشل في كل هذا بفضل شجاعة جينارام واقدامه. وتمتزج شخصية لص الجبل الشريرة السوداء بشخصية أخرى ترد أحياناً في الحكاية الخرافية وهي شخصية البطل المزيف، فاللص كان يطلق على نفسه اسم بطل الجبل، انه يدّعي البطولة، وهدفه من هذا ان يفوز بقلب البطلة لولا تصدي البطل الحقيقي له وقضاؤه عليه. ويبدو دور شخصيتي «توناتي» و «جنجي» وهما مرافقا البطل اقرب الى دور الشخصية المساعدة في الحكاية الخرافية فهما يرافقان البطل في رحلته الشاقة من أجل القضاء على الشخصية الشريرة ويساعدان البطل كثيراً في هذا الشان، ويتحملان ما يتحمل من اهوال ومشقة حتى تنتهي جهود البطل بالفوز والظفر.

هذه السمات في شخصيات في سبيل الزواج تؤكد الصلة بين هذه المحاولة الروائية والحكاية الخرافية من حيث احداث كل منهما وشخصياتهما بل ان هذه الصلة تمتد الى شكل هذا العمل كله، فلو طبق التحليل المورفولوجي الذي ينتظم بناء الحكاية الخرافية على هذه المحاولة الروائية لما شذت عنه ولا نضوى بناؤها الفني تحت مظلة منهج بروب ووحداته الوظيفية، وهي احدى وثلاثين وظيفة ذات صلة وثيقة بشكل الحكاية وبنائها وهيئتها.

وهناك صورة أخرى ـ قد تكون أكثر وضوحاً ـ تجسد تأثر المحاولات الروائية الأولى غير الواعي كما اطلقنا عليه بالقصص الشعبي عامة وبحكايات الف ليلة وليلة خاصة تبدو هذه الصورة من خلال محاولة السيد الروائية الثانية مصير الضعفاء التي صدرت وعلى غلافها بيتان من الشعر مع وصف لها على أنها «غرامية اجتماعية عراقية» وهذا الوصف درجت عليه تلك القصص التي كانت تستل من الف ليلة وليلة او من السير وتنشر مفردة مثل حكاية الحمال والسبع بنات او حكاية علي نور الدين المصري ومريم الزنارية او حكاية السندباد البحري او عجيب وغريب.. الخ. ويأخذ هذا الوصف عادة طابع السجع ويثبت على اغلفة هذه القصص بعد العنوان مباشرة.

وتتعدد جوانب تأثر هذه المحاولة الروائية بالف ليلة وليلة وتشمل جوانب التأثر هذه احداثاً وشخصيات وجملة امور اخرى سنقف عندها. وعلى الرغم من ان الكاتب اتخذ العراق مكاناً لاحداثه على العكس من محاولته الروائية الأولى «في سبيل الزواج» التي اتخذ الهند مكاناً لها فان احداثه عامة خضعت لعنصر المصادفة غير المعقولة في كثير من الأحيان فضلا عن أن أحداثه تتشابك وتتوالى دون تعميق لها أو وجود تمهيد يبرر حدوثها وبدت شخصياته دون جذور اذ لم تستطع ان تثبت وجودها او تتصرف بتلقائية تجعلنا نحس بانها شخصيات حية حقيقية، وبأنها ليست نمطاً او مجرد نموذج لشخصية كثيراً ما يرسمها القاص الشعبي. اليست شخصية (ش. باشا) هي شخصية الملك او الأمير في الف ليلة وليلة حيث تحفه الجواري ويعقد، مجالس الشراب، وان شخصية ابراهيم الضابط انما هي شخصية النديم أو الوزير الذي قد يرضى عنه الامير او الملك فيقربه او يغضب عليه فيطرده أو يودعه السجن. كما ان زهراء تشبه شخصية الأميرة او الملكة التي قد تحب شاباً من عامة الناس يتميز في انه من اصل نبيل وينطبق هذا على ابراهيم، فهو ابن اسماعيل جلبي الذي «قلب الدهر له ظهر المجن... ولم يلبث ان فقد رأس ماله وكل ما عنده من ثروة ونقود»[7].

كما ان حادث سكر الباشا واغتنام فرصة غيابه عن وعيه ومداعبة ابراهيم الباشا حين «قرأ قصيدة باللغة التركية امتدحه بها... فقال له الباشا: تمن علي ما شئت ان تمتناه لاكافئك

مكافأة لم تكن لاحد غيرك[٨] هذه الصورة ترد كثيراً في الليالي وبصيغ مختلفة انها صورة الملك او الامير حين يطر به نديمه او يروق له ان يكرمه فتكون جائزته ما يتمناه كما حقق الرشيد امنية محمد علي الجوهري في الزواج باخت نديمه ووزيره جعفر البرمكي حين علم بقصة حبه لها[٩] انها الصورة التي يرسمها الخيال الشعبي المتفائل في سبيل ان تهون الصعاب امامه فيتصور الاماني دانية والامال قريبة اذ تتحقق بمجرد رضى الملك او العثور على الكنز او امتلاك الخاتم السحري. والتحول المفاجيء للباشا من صديق محب الى عدو مبغض وادخاله ابراهيم السجن، اليس هو غضب هارون الرشيد على جعفر البرمكي او غضب الملك على الوزير او النديم وايداعه السجن لذنب حقيقي قام به او ربما من غير ذنب؟ فقد يكون الدافع نزوة الملك او الامير وهو الذي لاحدود لسلطته كما يتصوره الانسان الشعبي.

واما لقاء الاصدقاء في السجن فما اكثر ما يلتقي الأخوة او الاصدقاء في الف ليلة وليلة حيث لايعرف احدهما الآخر اول الأمر كما لم يعرف الصديقان ابراهيم وحسن الفراتي صديقهما الثالث عبدان العربي ويكون اللقاء عادة مصحوباً بالبكاء والنحيب فحين التقى الاخوان الامجد والاسعد في الليالي بابيهما قمر الزمان علا البكاء والنحيب بالطريقة نفسها التي وردت في مصير الضعفاء حين التقى الاصدقاء الثلاثة.[١٠]

وليس من الصعب علينا ان نلحظ جهد الكاتب في سبيل ان يقنعنا بلقاء الاصدقاء في سجن واحد، لاسيما انه فرقهم اول الامر في شمال العراق ووسطه وجنوبه (في الموصل والنجف والبصرة) ثم افتعل جمعهم في سجن واحد، وهو ما ينسجم مع المنطق الشعبي في تبرير احداثه ولا يتسق هذا مع منطق الرواية المعاصرة.

وحين يكتشف ابراهيم حبيبته على رابية السباع بعد ان يطلق عليها الرصاص يسقط مغشياً عليه كما يسقط العشاق عادة في الف ليلة وليلة فهذا علي بن بكار يقع مغشياً عليه حين يرى حبيبته شمس النهار مغشياً عليها[١١] وتتكرر اغماءاته كما تتكرر اغماءات عشاق كثيرين مثله. ويصف السيد مجيء رجال الشرطة فيورد أن «الوادي دوى بصهيل الخيل وصياح الرجال، رجال البوليس.. أحاط الأعداء بهما احاطة السوار بالمعصم وقد اصلوهما ناراً حامية»[١٢]. فكان رجال الشرطة جيش جوار يقتحم اسوار قلعة منيعة. ان الصيغة التي اورد بها السيد هذا المشهد يشبه الصيغ الجاهزة التي يستخدمها القاص الشعبي في الليالي حينما يصف جيشاً. فهو جيش الملك الغيور والدالملكة بدور في حكاية قمر الزمان «فبينما هم كذلك واذا بغبار طار حتى سد الأقطار وبعد ساعة انكشف ذلك الغبار عن عسكر جرار مثل البحر الزخار، وهم مهيئون بالعدد والسلاح فقصدوا المدينة ثم داروا بها كما يدور الخاتم بالخنصر وشهروا سيوفهم»[١٣].

ومن جوانب التأثر الاخرى بالليالي ما نجده في مصير الضعفاء من ضروب تدخّل الكاتب فيها من غير ان يترك أحداثه وشخصياته تنمو بشكل تلقائي وهذا ما ينطبق على القاص الشعبي. وقد اورد الدكتور علي جواد الطاهر نماذج كثيرة تؤكد تدخل القاص في هذه المحاولة الروائية بحيث اننا «مازلنا نرى فيها آثار الحكاية وأثر قصص المغامرات ان المؤلف مازال مبتدئاً يختلق المصادفات ويلجأ الى الخوارق ليصل بين أجزاء قصته المتباعدة وانه يضطر الى تكؤات اولية من أجل أن يضمن انتباه القارىء ومتابعته.. «لقد علمت ايها القارىء ص ١٤»... «ربما يستغرب القارىء ص ٢٦»... وانه ليتدخل كأنه خطيب او حكيم او أحد شخوص الرواية كم تحت ستار ظلام الليل الهادىء من مناظر عجيبة ص ١٤»... «لاتفكر أيها البوليس في هذا الأمر ولا ص ٦٨»[١٤] ويعد تدخل القاص عيباً من عيوب الرواية الفنية وان عد هذا سمة من سمات القصص الشعبي. ويأخذ تدخل القاص في الف ليلة وليلة اشكالا مختلفة ورد ما يجاريها في مصير الضعفاء فالسيد حين يترك ابراهيم كي يورد قصة حسن الفراتي يلجأ الى طريقة مباشرة يستخدمها القاص الشعبي في الليالي.. لندع السجين الآن في سجنه بين هواجسه ومخاوفه، ثم نفارق الموصل الحدباء وننتقل منها الى حاضرتنا بغداد[١٥] ما اشبه هذه الطريقة بطريقة القاص الشعبي حين ينتهي من حكاية الامجد ليبدأ بحكاية الاسعد، وما جرى له هذا ما كان من أمر

الامجد، واما ما كان من أمر الأسعد . . .»[١٦] .

ومــا التضمين الشعــري الا نوع من تدخــل الكــاتب، وقـد تكـررت هذه الظـاهـرة في مواضع شتى من «مصير الضعفاء» فقد ثبت الكاتب على غلاف محاولته الروائية بيتين من الشعر للشاعر الزهاوي وهما:

النواميس قضت أن　　لايعيش الضعفاء
انَّ من كان ضعيفاً　　أكلته الأقوياء

وعنـدمـا يموت اسماعيل جلبي والد ابراهيم يورد المؤلف بيتاً من الشعر ليدلل به على أن الموت حقيقة لايمكن الهروب منها:

«واذا المنية انشبت أظفارها　　ألفيت كل تميمة لاتنفع»[١٧]

وبعـد موت اسمـاعيـل جلبي تعتمـد ليلى أرملته على نفسها «انها كانت تعلم حق العلم فحوى قول القائل:

وانما رجل الدنيا وواحدها　　من لايعول في الدنيا على رجل

فلم يخطر في بالها الاستعانة باحد من الناس[١٨] ولا يخفى ما في التضمين الاخير من ضعف واقحـام للبيت. وتتكـرر الظاهرة نفسهـا في مواضـع اخـرى لهـا ضرورة لتكـرارهـا والتضمين هنا يذكـرنـا بالقـاص الشعبي في الليـالي فهـو كثيراً ما يورد الشعر في المـواقف الحساسة ولاسيما في مواقف الفراق والوعظ فقلن له: نحن بنـات ونخـاف ان نودع السـر عند من لايحفظه وقد قرأنا في الاخبار شعراً:

صن عن سوال السر لاتودعه　　من اودع السر فقد ضيعه

فلمـا سمـع الحمـال كلامهن قال: وحيـاتكن اني رجـل عاقل أمين، قرأت الكتب وطـالعت التـواريـخ، أظهـر الجميل واخفي القبيح واعمل بقول الشاعر:

لايكتم السر الا كل ذي ثقة　　والسر عند خيار الناس مكتوم
الســر عنـدي في باب له غلق　　ضاعت مفــاتيحـه والبـاب مختوم[١٩]

وفي روايـة «فى قرى الجن» للقـاص جعفـر الخليلي محـاولـة مبكـرة للاستعـانـة بالقصص الشعبي عامـة والليـالي خاصة، وقد كتبها الخليلي على شكل فصول صغيرة نشرها في جريدة الهاتف التي كان يرأس تحـريـرهـا ثم جمع فصولها ونشر الجزء الأول منها عام ١٩٤٥، وأخيــراً صدرت الطبعـة الثـانيـة التي اشتملت على الجزء الاول والثاني من الرواية عام ١٩٤٨ وهي التي استندت اليه هذه الـدراسـة ومن الجـدير بالذكر ان هذه الرواية هي اول محاولة على طريق استخدام التراث الشعبي والافادة منه ومحاولة توظيفه.

وعالم الجن كما صورته حكاية الجن هو عالم حافل بالخوارق صوره الخيـال الشعبي في اشكال مختلفة متباينة، وتناقل الاجيال عبـر التـاريـخ الانسـاني صور هذا العالم على شكل قصص تزخر بغـرائب الاحـداث ولا يجد الباحث صعوبة في ان يجد الكثير من حكايات الجن في الف ليلة وليلة بل اننا لانبالغ حين نقول ان كل انمـاط هذا النـوع من الحكايات استوعبته الليالي. ولم يكن عالم الجن منفصــلا عن عالم الانس، اذ تصــور الانسـان الشعبي ان العـلاقـة قائمـة بين هذين العالمين، وتقوم حكايات الجن اساساً على هذه العـلاقـة بين الجن والانس وقـد احصى الـدكتـور عبـد الحميد يونس من خلال حكاية الجن انماطاً ستة لعلاقات الانسان بالجن لخصهـا بمـا يلي: الجن يعين البشـر، الجن يلحق الاذى بالبشـر، الجن يخطف احاداً من البشر لأغراض خاصة، استبدال الجني بواحد من البشر، زيارة افراد من البشر ارض الجان، عشيقه من الجن لواحـد من البشـر[٢٠] وترتكز رواية في قرى الجن للقاص جعفــر الخليلي على النمطين الاخيــرين من الانمــاط الستـة المـذكـورة، فهي تقـوم على علاقـة حب بين جنية وطاهر الساعي حيث يعـز على الجنيـة العـاشقـة أن ترى طاهـراً يتزوج من انسية فتختطفـه يوم زفـافه. والليالي زاخرة بمثل هذا الحب الذي يكون طرفـاه انسي وجنيـه او العكس فنحن نراه في قصة الصعلوك الثاني في حكـايـة الحمـال والثلاث بنات، وكذلك في قصة ابي محمد الكسـلان وقصـة حسن البصـري وزوجتـه الجنيـة صاحبـة الثوب الـريشي وقصـة بدر باسم وزوجتـه جنيـة البحـر، وقصة السندل، وغيرها كثير[٢١] الا ان هذه الظاهرة تبدو في الليالي على انها حدث جانبي يمهـد الى حدث رئيس في الغـالب فضلا عن ان اكثر صور هذا الحب هي حب عفريت من الجن لصبية من الانس واختطافه اياها كما فعل العفريت الذي اختطف صبية في الثانية عشرة وهي بنت ملك اقصى الهنـد، وهي التي اهتـدى اليهـا الصعلوك الثاني

مصادفة وتبين انها قضت خمسة وعشرين عاماً اسيرة ذلك العفريت وتنتهي حياتها مقتولة بيد العفريت الغيور اذ يشك في انها تخونه مع الصعلوك وتستمر الحكاية بعد ان يمسخ الصعلوك قرداً فلا يشكل هذا الحب الا حدثاً عارضاً يضفي الغرابة ويجسد الصراع بين الصعلوك الثاني - بطل الحكاية - وقدره، وهو يشق طريقه في عالم زاخر بالصعاب والغرائب تلك التي تصورها الخيال الشعبي الخصب[22] ومما يؤكد ظاهرة كون هذا الحب ممهداً لاحداث أخرى أكثر اهمية في الحكاية حكاية قمر الزمان ابن الملك شهرمان في الليالي، حين تعشق الجنية ميمونة قمر الزمان كما يعشق العفريت دهنش بدوراً ويكون دورهما مقصوراً على الجمع بين الحبيبين وذلك بنقل احدهما الى مكان الآخر[23]

وأما النمط الثاني القائم على زيارة افراد من البشر أرض الجن، فهو يتمثل في الرواية بالاختطاف الذي كان نتيجة لهذا الحب، فقد يلجأ الطرف الجني العاشق الى الاختطاف كما لجأت الجنية التي احبت طاهراً الساعي اليه في رواية الخليلي وكان اختطافها له مصحوباً بهجوم عنيف بالحجارة والصخور المدببة كما ان الأضواء انطفأت فأمسى البيت في ظلام دامس، ولم يصب أحد من جراء هذا الهجوم العنيف اللهم الا ألماً خفيفاً وكدمة بسيطة في رأس طفلة صغيرة اصابتها شظية من تلك الحجارة[24] وهذه الكدمة التي اصابت راس الطفلة هي اضافة ذكية للخليلي كررها في مواضع أخرى من روايته فكانت وشياً فنياً في نسيج الرواية.

واما الضجة المصاحبة لعملية اختطاف طاهر الساعي فانها تذكرنا بتلك الضجة التي صاحبت اختطاف المارد لابنة الشريف في حكاية ابي محمد الكسلان، وقد عانى هذا المارد في سبيل الوصول الى الفتاة ستة اعوام حتى استخدم أخيراً ابا محمد الكسلان أداة للوصول اليها، ثم استطاع ان يختطفها بعد ان طلب من الكسلان ان يفتح الخزانة السحرية، وان يذبح الديك ويرمي الرايات ويقلب الصندوق، ويتبين ان هذه الخزانة هي التي كانت تحول بين المارد والفتاة، ولم يكن الكسلان يعرف ذلك وبعد جهود كبيرة ومخاطرات يقوم بها يستطيع استعادة زوجه التي اختطفت منه ليلة زفافها اليه[25].

واما الكدمة التي اصابت رأس الطفلة فهي شبيهة بالشرارة التي احرقت فك الملك وافقدته اضراسه، او الشرارة التي اصابت عين الصعلوك الثاني فاتلفتها في الحكاية نفسها، وكانت هاتان الشرارتان نتيجة للصراع المريد بين ابنة الملك الساحرة وعفريت كان قد مسخ الصعلوك الثاني قرداً[26] وتتكرر صور الاختطاف هذه في الليالي وهي مصحوبة بضجة احياناً ومقرونة في اغلب الاحيان بالحب الذي قد يكون من طرف واحد فتنتهي الحكاية بتخليص الفتاة من العفريت الغاصب او يكون بين طرفين متحابين فتنتهي الحكاية بالثبات والنبات ويخلفون اولاداً وبنات لا يختلفون عن الناس الآخرين في شيء

وبعد اختطاف طاهر الساعي تبرز امامنا شخصية رئيسة اخرى هي شخصية الملا مهدي المنجم التي تقابل شخصية الساحر او الساحرة في الف ليلة وليلة وما اكثر ورودها. وكما تتسم صورة الساحر او الساحرة بالغموض وتحاط بالرهبة في الف ليلة وليلة يرسم الخليلي صورة مخيفة لشخصية المنجم الملا مهدي فهو يسكن في غرفة تعاقب على سكناها حواة ومنجمون ودراويش وقد بقيت هذه الغرفة على روعتها وجلالتها الروحية ورعبها. وشخصية المنجم تلعب دور الشخصية المساعدة حيث يكشف الملا مهدي لوالدة طاهر الساعي عن حقيقة اختفاء ابنها ويبدأ بايراد طلباته الغريبة، وهي احضار عظم الفخذ من الهدهد والمنقار الأسفل من الدجاجة السوداء خالصة السواد، واصغر مفتاح حديدي يعثرون عليه. وهذه الطلبات مما يرد في القصص الشعبي حيث ان التصور الشعبي احاط بعض الطيور او الحيوانات او الاشياء بهالة من المعتقدات واعتقد بقابليتها في الشفاء او فك طلاسم السحر. وهذه الاعتقادات من بقايا الفتيشية وهي من اهم فروع الدين لدى الشعوب البدائية اذ تحيط هذه الشعوب اشياء معينة بهالة من الاحترام والقداسة مثل اظافر بعض الوحوش او اسنانها، وبعض قطع الاخشاب والعصي التي تقطع وتشكل في اشكال خاصة ثم يحملونها معهم، ويعاملونها بنفس ذلك الاحترام وتلك الرهبة[27].

والملا مهدي المنجم لايستطيع الاتصال المباشر بعالم الجن الا انه يعرف وسيلة تسخير الجن الذي يتم بوساطته الوصول الى طاهر الساعي. وتسخير الجن لايتم الا بترديد دعاء سحري خاص «شاخمودا شغالا، لالالا خرشميدي شفيتي، تي تي تي.. الخ»، وتبخير كمية من العقاقير ثلاث مرات بعد منتصف الليل ولمدة اربعين ليلة على ان يتم ذلك في مكان لايدخل اليه أحد ووسط دائرة لايزيد قطرها على ثلاثة اذرع، ويتحمل من يقوم بهذه العملية اهوالا يبالغ المؤلف في وصفها حتى انه تعب من ايراد أنواع من الصور المفزعة التي تتراءى لمن يقوم بعملية التسخير هذه.

وفي الليالي ترد الكلمة السحرية على شكل دعاء غالباً ما يكون من القرآن، فيغير الدعاء الموقف، ويساعد على انتصار الخير وانسحاب الشر وبطلانه وأما الدائرة موضع السحر، فقد وردت في الف ليلة وليلة على انها الموضع الذي اختارته الساحرة ابنة الملك حيث خطت دائرة في قصر ابيها وكتبت فيها طلاسم واسماء وعزمت بكلام، وقرأت كلاماً لايفهم لعله شبيه بالدعاء السحري آنف الذكر، وبعد ساعة من هذا الترديد تظلم جهات القصر، واذا بعفريت يتدلى، لقد كانت الساحرة تريد تخليص الصعلوك الثاني من هيئة القرد بعد ان مسخه العفريت[٢٨].

والصراع المفزع الذي تفنن في تصويره القاص الشعبي في الليالي بين الساحرة والعفريت يشبه الصور المخيفة التي تراءت لام طاهر الساعي عندما قررت ان تقوم بعملية التسخير وكما احترق جزء من قدم أم طاهر الساعي لانها نسيت فاخرجت قدمها من الدائرة واذا بها تفقد وعيها، وكانت النتيجة ان اصبحت سلاميات قدمها فحمة سوداء فان الساحرة ابنة الملك ـ في الحكاية السابقة ـ تحترق كذلك لأنها نسيت ان تلتقط الحبة التي فيها روح الجني.

والتسمية بالله تفسد السحر في الليالي حيث يصير العفريت الذي كان يحمل ابا محمد الكسلان رماداً، بعد ان يردد الكسلان «لا اله الا الله، محمد رسول الله»[٢٩] كذلك فان السحر يبطل حين استعاذت أم طاهر الساعي بالله، وادركت ان العمل او شك ان يفسد بتاثير التسمية بالله الرحمن الرحيم وان لافائدة من جهدها مادامت تخاف وتستنجد باسم الله المنقذ العظيم.

وتفشل ام طاهر الساعي في ان تتم اكثر من ليلتين، فيقوم بالمهمة احد اصدقاء طاهر، وهو كريم الغرباوي ـ بطل الرواية ـ حيث يحصل في آخر ليلة على الاداة السحرية الرئيسة وهي خاتم شاء الخليلي ان يجعله حديدياً، هذا الخاتم يخدم حامله عفريت اسمه مردان، وهو «ضخم الجثة، كبير الحجم، يتوج جبينه قرن معكوف اشبه ما يكون بقرن الكركدن... وقد وقف مكتف اليدين محني الرأس قائلا لبيك لبيك يامولاي لبيك»[٣٠].

والاداة السحرية هنا هي الاداة التقليدية المعروفة، فالخاتم هو خاتم سليمان الذي يرد كثيراً في القصص الشعبي. الا ان الخليلي تفنن في ايراد الادوات السحرية، فاورد أربع ادوات أخرى هي القلنسوة السحرية والنظارة السحرية والدجاجة والقلم. أما القلنسوة السحرية: فهي» الطاقية التي يحصل عليها حسن البصري، فلا تقدر الا على اخفاء لابسها عن أعين الناس»[٣١] وهذه ميزتها الوحيدة فقدرتها محدودة غير مطلقة. والمؤلف يشير الى ان طاهراً الساعي كتب الى صديقه الغرباوي واعداً اياه بواحدة منها حيث يوجد منها الكثير وباحجام مختلفة ولكن الساعي يستطيع ان يبعث اليه الدجاجة السحرية بيد العفريت ولهذه الدجاجة ميزتان الاولى انها تبيض في كل ساعة بيضة والاخرى انها مغنية تحسن العزف والتوقيع على الات طرب خفية غير مرئية وهذه الدجاجة تشترك مع القلنسوة في انها ذات قدرة محدودة غير مطلقة تذكرنا بالفرس الأبنوس أو بجراب جودر الذي يخرج به ما شاء من طعام في ألف ليلة وليلة.[٣٢]

ولا يكتفي الكاتب بهذه الأدوات السحرية بل يضيف اداتين أخريين هما من بنات افكاره احداهما: النظارة السحرية التي تمتاز بانها ذات زجاجتين، اولاهما بيضاء والاخرى خضراء فبالزجاجة البيضاء يرى الرائي ما يحمل الشخص من مال في جيوبه وبين طيات ثيابه، وبالزجاجة الخضراء يرى الرائي ما يخفي الشخص من المال في الصناديق والجحور والزوايا[٣٣] وقد اورد الخليلي هذه الاداة من اجل ان يكتب لنا مقالا عن الأموال

التي يمتلكها المتسولون حيث يتظاهرون بالتسول، وهم أغنياء في حقيقة الأمر. والاداة السحرية الأخرى هي القلم السحري الذي جعله الخليلي ذهبياً وله خاصية معينة هي انه اذا كتب كلمة نقلها الاثير الى الشخص المطلوب بدون رسول او وساطة. وقد اورد هذه الاداة رغبة منه في الاغراب والادهاش فضلا عن اطالة الحدث ومطه لاسيما حين يمنح (مردان) اجازة أمدها شهر، ويعوض القلم السحري هنا عن وجود مردان الذي كان يقوم بدور الوسيط بين الساعي والغرباوي فتستمر المراسلة بينهما.

ويغتنم المؤلف فرصة انتقال الغرباوي الى عالم الجن من أجل أن يجاري صورة مماثلة وردت في الف ليلة وليلة، وهي الغرائب والعجائب التي يراها أبو محمد الكسلان حين ينتقل الى عالم الجن بحثاً عن حبيبته التي اختطفها العفريت، فيرى النجوم كالجبال الرواسي ويسمع تسبيح الملائكه، كما انه يرى شخصاً عليه لباس أخضر، وله ذوائب شعر وفي يده حربة يطير منها الشرر[٣٤]

وأما الغرباوي فانه يرى ما هو اغرب، فبعد ان يبطل مفعول الخاتم السحري يموت خادمه مردان، واثر احتراق النظارة السحرية ينتقل الغرباوي على جناح أحد العفاريت ومن خلال انتقاله يصف المؤلف مشاهد غاية في الغرابة تستغرق اكثر من صفحة تدور حول ما راه الغرباوي غابات ذات اشجار تنوء برؤوس الحمير الناهقة ضمن صفير اشبه ما يكون بالوشوشة.[٣٥]

ان أبرز سمات الخليلي في استعانته بالف ليلة وليلة ـ ومن خلال روايته في قرى الجن ـ هي التصرف بالجزئية الشعبية المستلة من الليالي، فهو يوردها بزوائد واضافات فالجني مردان مثلا كان يعمل ندافاً في قرى الجن، او انه يتعب ويطلب اجازة امدها شهر من سيده الغرباوي وأخيراً يموت فيبطل مفعول الخاتم السحري الذي كان يخدمه هذا العفريت.

أو أن الدجاجة السحرية شوهدت وهي تهز رقبتها ويهتز ردفاها على نغمات الموسيقى كما تفعل الراقصات على خشبة المسارح[٣٦] بل ان هذا التصرف يبدو اساساً في زيارة عالم الجن فمن يزور عالم الجن في القصص الشعبي يحن عادة الى اهله وطنه، ويعود آخر الأمر الى المكان الذي بدأ منه رحلته العجيبة ليجد ان دقائق معدودات مضت منذ ان غادر ذلك المكان، وقد يتبين انه أمضى قروناً متعددة.

في حين ان الساعي والغرباوي انتقلا الى عالم الجن ولم يعودا وهو تصرّف للخليلي بالعنصر الشعبي الذي استله، فضلا عن ان الخليلي تصرف في هدف حكاية الجن وغايتها التقليدية فلن تكون طلبة البطل مجردة كالسعادة أو الحب بل ستكون على العكس شيئاً مادياً ملموساً فهي امرأة مثلى او هي الحصان البديع او الطائر الجميل.. او سيف الضوء او لعلها حل للغز[٣٧].

ولدى روائيينا المعاصرين يتسم اسلوب بعضهم بسمات الأجواء القصصية السحرية المستمدة من الليالي، وربما بدا عادل عبدالجبار مسكوناً بمثل هذه الأجواء حتى انه حين أصدر روايته «عرزال حمد السالم»[٣٨] كانت هناك ملاحظات نقدية لمحت ولع عادل عبدالجبار بالف ليلة وليلة ولاسيما في بناء الاحداث وطبيعة المصادفات التي هي مفاصل تلك الاحداث والخيوط التي تشدها الى بعضها. ومن هذه المصادفات لقاء منذر بحمد السالم في سياق من الاحداث والمصادفات الصعبة، ومنها ايضاً تلك الاطلاقة الماهرة من بندقية حمد السالم التي اصابت الافعى ولم تصب الحبيبة الحسناء وعلى الرغم من ان احداث الحياة ومصادفاتها قد تبدو أغرب بكثير من مصادفات الليالي واحداثها، الا ان الذهن ينصرف حين نلمح مصادفة غريبة في القصص او الروايات وربما حتى في الحياة ايضاً الى الاحداث الغريبة المشتبكة في الف ليلة وليلة.

ولست بمستغرب لجوء الروائي المعاصر الى اجواء الليالي، ان مجافاة مثل هذه الاجواء قد يحرم الرواية من عنصر التشويق الاساس. والرواية مهما ابتعدت عن عنصر الحكاية الموغل في القدم فانها بطريقة وباخرى تحتاج الى عنصر الحكاية كما نص على هذا رواد الرواية الأوائل والمعاصرون من كتاب الرواية ونقادها على حد سواء وتظل الحكاية نواة الرواية والبداية التي تبنى الرواية على اساسها وبخلاف هذا فان الرواية تخسر عنصراً اساساً مستمداً من طبيعة النفس البشرية وغرائزها في حب

الاستطلاع فكلنا سيفتح باب الغرفة السابعة الموصدة لأنها محرمة وسيشيح بوجهه عن ابواب الغرف الست المفتوحة المتاحة في أي حين. ولن نشذ عن ابينا ادم في محاولة اكتشاف سر الثمرة المحرمة وان كان الثمن باهضاً وهو الابعاد عن الجنة. ولكن المغالاة ومجرد مجاراة الأصول التراثية ومنها الليالي في هذا الشأن قد يحرم الرواية من عنصر الحداثة المهم في الرواية.

وربما بدا عبدالخالق الركابي اكثر حيطة وهو يتعامل مع التراث عامة والليالي خاصة من خلال روايته «مكابدات عبدالله العاشق»[٣٩]، فهو لايصوغ احداثاً يجاري فيها الليالي ويربطها بمفاصل مصادفات غريبة كما هو الحال في عرزال حمد السالم خاصة، وانما هو يستل الشخصيات او الاحداث او الجزئيات ذات الطابع التراثي ويحاول ان يوظفها بطريقة مقنعة بحيث توازي العنصر الأساس في الرواية فشخصية العراف وابنه في مكابدات عبدالله العاشق توازيان شخصية العاشق وابنه صمد، وحدث انتقام ابن العراف الذي سمل عيني الشيخ الظالم والذي سمل عيني ابيه دون حق مشروع يوازي حدث انتقام صمد من قتلة أبيه عبدالله العاشق وبهذا أضفى عبدالخالق الركابي أجواء الليالي والحكاية عامة على روايته حينما أجرى الحكاية الشعبية التي انتظمت الرواية على لسان عبدالله العاشق وعلى اساس انها حكاية بدأ بها ذات يوم ولم يكملها بل اكملها طيفه بعد استشهاده. وفي الوقت ذاته فقد تجنب ما وقع فيه الروائي عادل عبدالجبار من مجاراة الاحداث الغريبة والشخصيات الاستثنائية التي وردت في الحكايات. ان اسلوب الرؤية هو الذي يقرر ان كان توظيف الحكاية فنياً حقاً ام انه غير ذلك. وفيما ذكرته عن روايتي عرزال حمد السالم ومكابدات عبدالله العاشق ينطبق على روايات وقصص قصيرة أخرى، وربما أتيح لكاتب هذه السطور ان يعود عودة أخرى الى الروايات او القصص القصيرة فيقف عند روايات او قصص متميزة باحثاً في ثناياها عن سمات التأثر المباشرة وغير المباشرة بذلك الأثر الكبير واعني به الف ليلة وليلة.

وآية ماورد في هذه السطور ان الروائي العراقي بدا في محاولاته الروائية الاولى وكأنه القاص الشعبي في رسم شخصياته واختيار احداثه وفي اسلوب سرده القائم على لوازم القص الشفهي. ان المحاولات الروائية الاولى تبدو مجرد مجاراة للحكايات الخرافية عامة ولحكايات الليالي خاصة. يبدو هذا واضحاً منذ اوائل العشرينيات من هذا القرن، ولم يكن الروائي يدرك أنه يجاري الحكايات وانما هو واقع تماماً تحت تأثيرها، انها معينه ومصدره الاساس آنذاك. ولم يكن ما لديه من زاد فني يتيح له ان يعرف ان ما يكتبه ليس الرواية الفنية بشروطها التي نطلع عليها الآن ونعرفها، بيد أننا في الاربعينيات نطلع على رواية للقاص جعفر الخليلي فيها بذرة توظيف الحكاية فنياً وهي «في قرى الجن»، اذ يستفيد الخليلي من الحكاية فيضفي اجواء فنية على روايته، وذلك من خلال تلك المقارنة الطريفة بين عالم الجن والعالم الذي طمح الى تحقيقه في روايته إثر سأمه من مجتمعه المتخلف وما يعج به من ظواهر التخلف المقيتة. ولو أخذ باحث على عاتقه ان يرصد أثر الليالي من حيث اسلوبها وطبيعة عناصرها القصصية في رواياتنا الحديثة منذ الستينات من هذا القرن وحتى الثمانينيات لااستثني اشد الروايات حذراً وأبعدها عن عنصر الحكاية في ظاهرها فان ما سيصل اليه يؤكد استمرار تأثير الليالي في الرواية العراقية وربما سيعود اليها الروائي العراقي ولكنه سيعود باسلوب آخر هو غير الاسلوب المباشر القائم على المجاراة وانما سيعود الى عناصر فيها يستلها ويعيد تشكيلها ويحملها ما يريد من دلالات وفي هذه الحالة يستفيد من جذورها فيقف عمله على ارض ثابتة ويستمد من ايحائها وقدرتها ايحاءً وقدرة على البقاء والخلود.

لقد ظلت الليالي طوال هذه السنين حاضرة ومؤثرة ولن تستطيع فتوى او اعتقاد أن تحجب سحرها أو ان تبطله فهو سحر سرى هازئاً بعوائق الزمان والمكان واذا كانت دعاوى حجبها تلبس لبوس الاخلاق فان الخير منتصر لامحالة في كل حكايات الف ليلة وليلة، وربما يتحقق حلم الليالي على وجه هذه الارض فيظل الخير منتصراً ويندحر الشر الى الأبد.

■ الهوامش

(١) د. سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٦، ص ٦٩

(٢) المرجع السابق، ص ٧٥

(٣) المرجع السابق، ص ٦٤

(٤) فون ديرلاين، الحكاية الخرافية ترجمة: د. نبيلة ابراهيم سالم، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٥، ص ١٩٦

(٥) د. سهير القلماوي، الف ليلة وليلة، ص ٧٠

(٦) محمود احمد السيد، في سبيل الزواج، المكتبة العربية بغداد دون تاريخ ص ١٣ - ١٤

(٧) محمود احمد السيد، مصير الضعفاء المكتبة العصرية، بغداد ١٩٢٢ ص ٧

(٨) المصدر السابق، ص ٢٤ - ٢٥

(٩) ينظر: المجلد الاول من ألف ليلة وليلة، مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوي، مطبعة بولاق القاهرة ١٢٥٢ هـ اعادت طبعه بالاوفست مكتبة المثنى، بغداد (د. ت) ص ٤٥٩ - ٤٦٧

(١٠) الف ليلة وليلة حكاية قمر الزمان المجلد الاول، ص ٤٠٣، ٤١٥

(١١) الف ليلة وليلة، حكاية علي بن بكار المجلد الاول، ص ٣٢٥

(١٢) مصير الضعفاء ص ٧٢

(١٣) الف ليلة وليلة، المجلد الاول، ص ٤١٤

(١٤) د. علي جواد الطاهر، محمود احمد السيد منشورات دار الآداب بيروت ١٩٦٩ ص ٤٤

(١٥) مصير الضعفاء ص ٣٠

(١٦) الف ليلة وليلة، المجلد الاول ص ٤٠

(١٧) مصير الضعفاء ص ٨

(١٨) مصير الضعفاء ص ٨

(١٩) الف ليلة وليلة، المجلد الاول ص ٢٧

(٢٠) د. عبدالحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكاتب العربي القاهرة ١٩٦٨ ص ٤٩

(٢١) فاروق خورشيد الحب في الادب الشعبي بين الانس والجن، مجلة الدوحة، يونية ١٩٧٦، ص ٢٧

(٢٢) تنظر: حكاية الحمال والثلاث بنات، الف ليلة وليلة، المجلد الاول ص ٣٤ - ٣٧

(٢٣) تنظر: حكاية قمر الزمان، الف ليلة وليلة، المجلد الاول ص ٣٤٧

(٢٤) جعفر الخليلي، في قرى الجن، الطبعة الثانية، مطبعة الراعي النجف الاشرف ١٩٤٨ ص ١٤

(٢٥) تنظر: حكاية ابي محمد الكسلان الف ليلة وليلة المجلد الاول ص ٤٧٨

(٢٦) تنظر: حكاية الصعلوك الثاني، الف ليلة وليلة، المجلد الاول، ص ٤٠

(٢٧) د. احمد ابو زيد، تايلور دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٥٧ ص ١٥٢

(٢٨) تنظر: حكاية الصعاليك الثلاثة، الف ليلة وليلة، المجلد الاول ص ٣٩

(٢٩) تنظر: حكاية أبي محمد الكسلان، الف ليلة وليلة، المجلد الاول ص ٢٧٩

(٣٠) في قرى الجن، ص ٤١

(٣١) د. سهير القلماوي، الف ليلة وليلة، ص ١٤٩

(٣٢) تنظر: الخوارق في الف ليلة وليلة د. سهير القلماوي الف ليلة وليلة ص ١٤٩

(٣٣) في قرى الجن، ص ٦٩

(٣٤) تنظر: حكاية أبي محمد الكسلان الف ليلة وليلة المجلد الاول، ص ٤٧٩

(٣٥) في قرى الجن، ص ١٢٩

(٣٦) في قرى الجن، ص ٨٩ - ٩٠

(٣٧) الكسندر كراب، علم الفلكلور دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧، ص ٦٤

(٣٨) عادل عبدالجبار، عرزال حمد السالم، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٩

(٣٩) عبدالخالق الركابي مكابدات عبدالله العاشق، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٢

مصر
الرسالة
العدد رقم 1020
1 أغسطس 1963

ثلاث صور من "اليوتوبيا" في العصور القديمة والوسطى والحديثة

للأستاذ الدكتور علي عبد الواحد وافي

تطلق كلمة « اليوتوبيا » على المدن الفاضلة التي ينشئها خيال بعض الفلاسفة ، ويشرعون لهـا من النظم ما يرون أنه أمثل طريق للاصلاح الاجتماعي بحسب ما يذهبون اليه من نظريات ويدينون به من مبادىء .

ولم يخل عصر من عصور التاريخ من هذا الصنف من الفلاسفة والمصلحين ، ولا يمكن أن يخلو منهم عصر مادام التطور والتغير من سنن الاجتماع الانساني ومادام الطموح الى الكمال رائد الفكر المستنير ، وكان من أشهرهم في العصور القديمة أفلاطون ، وفي العصور الوسطى الفارابي ، وفي العصور الحديثة كامبانللا .

***

أما أفلاطون (من أشهر فلاسفة اليونان في العصر القديم ٤٢٧ — ٣٤٨ ق.م) فقد ضمن آراءه هذه كتابه « الجمهورية » ، فرسم فيه ما ينبغي أن تكون عليه الحياة السياسية ونظم الحكم وشئون التربية والتعليم وسائر فروع الاجتماع في « جمهوريته » أو مدينته الفاضلة . فذهب الى أن المجتمع ينقسم ثلاث طبقات : طبقة الزراع والصناع ، وهؤلاء قد خلقوا للعمل الجسمي فحسب ، فلا يصلحون بحسب طبيعتهم لأي عمل آخر ، وطبقة المحاربين ، وهؤلاء يضطلعون بشئون الدفاع عن البلاد ، وطبقة الفلاسفة ، وهؤلاء يتولون شئون الحكم ويديرون سياسة البلاد ، ويرأس الجمهورية فيلسوف كبير تتوافر فيه جميع صفات الكمال الجسمي والنفسي . وذكر ما ينبغي أن تقوم به الدولة في شئون التربية والتعليم والثقافة العامة حتى تميز هذه الطبقات بعضها من بعض ، وتعد كل طبقة لما تضطلع به من وظائف . ولا يفرق أفلاطون في هذه الوظائف بين الذكور والاناث . فالنساء في جمهوريته يشاركن الرجال في جميع شئون الحياة ، كل واحدة منهن حسب استعدادها . فتكون منهن الصانعات ، ومنهن المحاربات ، ومنهن المتخرجات في مدارس الفلسفة العالية اللائي يضطلعن بشئون

« البقية ص ــ ١٧ »

غارقين في لجة الاستظهار والحفظ عن ظهر قلب الى الحد الذي أزعج مفكريهم وجعلهم يتنبهون وينبهون الى الخطر المحدق . وما زالت الرسائل الممتعة التي كتبها المفكر الفرنسي «ألفونس اسكيروس» في كتابه : « التربية الاستقلالية » موضع الاعجاب حتى يومنا هذا . فهي لم تفقد جدتها ولا لذتها على الرغم من اتجاه المدارس كلها اليوم نحو المذهب التجريبي في حدود امكانيات كل أمة واستعداداتها .

ومن مفاخر الذهنية الاسلامية أن الامام الشيخ محمد عبده هو أول من نبه الى قيمة كتاب أسكيروس في التربية ، وأوصى بترجمته . واستجاب لذلك رجل من خيرة رجال القضاء في مصر سنة ١٨٩٩ ، وهو وقت يواكب صيحات ابيل ، وليبمان ، وجوستاف لوبون للتحرر من طريقة الحفظ في المدارس . ومن أجمل ما قاله ألفونس اسكيروس في معرض الموازنة بين الحفظ والتفكير لدى الاطفال قوله : (قد يسأل سائل : هل التفكير مما يتعلمه الطفل ؟ فأجيبه : هذا ما أعتقده . غير أنه ينبغي التمييز التام بين ما يتلقاه من غيره من الافكار ، وبين ما يستنتجه هو منها بنظره الى الاشياء . ونحن في تخاطبنا معه لا نفعل شيئا سوى تأدية أفكارنا اليه على وجه التمام أو النقص ، مع أن الذي كان يجب علينا أن نصرف همتنا اليـه هو ايقاظ ذهنه ، واستنباط أفكاره وآرائه . فأذهان من يعاشرون الكبار من الاطفال محشوة بجمل من الكلام لا يفهمون منها في معظم الاحيان الا معاني في غاية التشابه والالتباس .. وليس شحن أذهانهم بهـذه الجمل مما ينمي فيهم قوى الادراك والفهم بحال من الاحوال ، ولكنه ابهاظ لها بما ليس من حقه أن يكون فيها) .

ونحمد الله أن آراء مفكرينا العرب التجريبيين ، ومفكري الغرب التجريبيين قد انتهت بالانسانية الى النتيجة التي تتمتع بها مدارسنا الحديثة من ايثار للخبرة والتجربة والمعاينة على الحفظ والاستذكار .

محمد عبد الغني حسن

الحكم . وذلك أنه يرى أن ليس ثمة فرق جوهرى بين طبيعة الرجل والمرأة ولا بين كفايتهما واستعدادهما، كما أنه لا يوجـــد فرق جوهرى بين طبيعة ذكور الحيوان واناثه فى هذه الأمور .

ونظام كهذا يقتضى فى نظره أن تكون الدولة نفسها هى المالكة لمعظم الثروات ومصادر الانتاج فى البلاد ، وأن تجرى الحياة على نظام شيوعى تمحى فيه الملكية الفردية أو لايكون لها فيه شأن ذو بال . وقد رأى أفلاطون أن يطبق هذا النظام الشيوعى فى أدق معانيه على طبقة المحاربين . وأما طبقة المزارعين والصـناع فيبـــدو أن أفلاطون قد سمح لهم بشىء من الملكية الفردية ومن حرية التصرف فى ثروتهم على أن يدفعوا للدولة ضرائب تستعين بها فى شئونهم وشئون الطبقات الأخرى ، ولكنه لم يعطهم حق توارث الملكية ، فملكية كل واحد منهم تؤول الى الدولة بعد وفاته .

ويرى أن من واجب الحكام أن يحددوا الشـــكل الذى تأخذه علاقة الرجل بالمرأة على وجه يؤدى الى تحسين النسل وترقية النوع ، بدون أن يتقيدوا فى ذلك بما يرتضيه العرف وتسير عليه التقـــاليد فى شئون الزواج وارتباط الرجال بالنساء . ويتشدد أفلاطون فى وجوب تطبيق هـــذا النظام على طبقة المحاربين بوجه خاص ، لأنه لايريد أن يكون لهؤلاء أسرات خاصة تنازعهم حبهم لأوطانهم .

ويؤثر أفلاطون أن تسير طبقة المحاربين فى شئون غذائها على نظام « الموائد الجمعية العامة » الـــذى طبقه من قبل فى اسبرطة مشرعها الشهير ليكورغوس، فيتناولون غذاءهم فى ثكناتهم على موائد جمعيـــــة متماثلة تقدمها لهم الدولة وتنتظم كل مائدة منهـــا سرية أو قسما من سرية .

ولم تحاول أثينا تطبيق نظام أفلاطون ولا الأخذ بأية ناحية منه ، بل كان موضوع سخرية مفكريهـــا وشعرائها . ومن هؤلاء الشاعر الكوميدى أريستوفان (٤٥٠ ــ ٣٨٧ ق.م) . فقد تهكم فى تمثيليته الشهيرة « برلمان النســـاء » التى ظهرت سنة ٣٩٢ ق.م بالاتجاهات الشيوعية التى أخذت تظهر فى الفلسفة المعاصرة له ، وخاصة فلسفة أفلاطون ، وان كان لم يصرح فى روايته باسم هـذا الفيلسوف ، وأبان فى صورة ساخرة عن النتائج الهدامة التى تنجم عن الأخذ بهذه النظريات وتطبيقها فى حياة الجماعات . قصور جمـــاعة من النساء الأثينيات تكونت منهن الأغلبية الساحقة للبرلمان تطبيقا لنظام عدم التفرقة بين الذكور والاناث ، فأقررن دستورا جديدا لاقامة جميع فروع الحيـــاة الاجتماعية على دعائم شيوعية خالصة . وهنا أتيح لأريستوفان أن يظهر ما يترتب على تطبيق هذا الدستور من نتائج وخيمة فى حياة الأفراد والجماعات وما يشيعه من مظاهر الفســـاد والانحلال والغش والكذب فى معاملات الناس بعضهم مع بعض ومعاملاتهم مع الحكام. فمن ذلك أنه يظهر مواطنا يونانيا يخفى جميع أمواله ولا يقدم اشتراكه فى الموائد الجمعية ، ولكنه يتسلل الى هـــذه الموائد يأكل منها حتى يبشم ، ثم يدلف الى منزله ساخرا من حمق بعض المواطنين وسفههم اذ يقـــدمون أموالهم وكدح أيديهم الى ما يسمونه « مخازن الموائد العامة »

****

وأما الفارابى (أبو نصر محمد الفارابى من أشهر فلاسفة المسلمين ومن رجال القرن الرابع الهجرى والقرنين التاسع والعاشر الميلاديين) فقد ضمن آراءه فى هذا الصدد كتابه عن « آراء أهل المدينة الفاضلة ». فوضع فيه ما يصح تسميته « تصميما » لهذه المدينة . وقد جاء تصميمه هـــذا مشبها فى معظم نواحيـــه لتصميم أفلاطون لجمهوريته مع بعض فروق يسيرة تأثر فيها بمبادىء الدين الاسلامى .

وقد قسم الفارابى المجتمعات الانسانية قسمين : مجتمعـــات كاملة ، ومجتمعـــات ناقصة . وقرر أن المجتمعات الكاملة هى التى يتحقق فيها الاكتفاء الذاتى والتعاون المتبادل على أكمل وجه وأمثل طريق . وهى فى نظره ثلاث مراتب : فأرقاها مرتبة اجتماع العالم كله فى دولة واحدة وتحت سيطرة حكومة واحدة ، وأقل منه كمالا اجتماع أمة فى جزء من المعمورة تحت سيطرة حكومة مستقلة ، وأقلها جميعـــا فى الكمال اجتماع أهل مدينـــة فى جزء من الأمة تحت سيطرة رئيس .

ويلاحظ أن الاجتماع الأول الـذى ذكره الفارابى وجعله أكمل المجتمعات الكاملة جميعا لم يذكره أحد من قبله من مؤلفى « اليوتوبيات » ، بل لم يخطر ببال فلاسفة اليونان الـــذين اعترف من معين فلسفتهم

« البقية ص ــ ٢٢ »

« بقية ص ـ ٢٣ »

ونظرياتهم كأفلاطون وارسطو . فهؤلاء لم يفكروا الا فيما كان يقع تحت مشاهدتهم وهو الدويلات الصغيرة التى تتألف كل دولة منها من مدينة وتوابعها ، أو من بعض مدن وتوابعها . ولعل ذلك يرجع الى تأثر الفارابى بتعاليم الدين الاسلامى ، اذ ان الاسلام يهدف الى اخضاع العالم كله لحكومة واحدة ونظام واحد . وهذا هو المجتمع الذى تطمح اليه الشعوب عقب الحروب الطاحنة ، والذى أريد التمهيد له بانشاء « عصبة الأمم » عقب الحرب العالمية الأولى ، و « هيئة الأمم المتحدة » عقب الحرب العالمية الأخيرة.

وقد أغفل الفارابى النوعين الأولين من المجتمعات الكاملة ، وهما اجتماع العالم واجتماع الأمة ، وقصر كلامه على اجتماع المدينة وما يجب توافره فى مجتمعها حتى تكون فاضلة سعيدة ، لأن المدينة هى الخلية الأولى للمجتمعات الكاملة ، فبصلاحها تصلح هذه المجتمعات وبفسادها يعتورها الفساد . فالكلام على الأمور التى يجب أن تتوافر فيها حتى تكون فاضلة ـ وهو الذى عرض له الفارابى ـ يعد شرحا لدعائم الفضل فى سائر المجتمعات الانسانية الكاملة .

والمدينة الفاضلة فى نظره هى ما تتحقق فيها سعادة الأفراد على اكمل وجه . ولا يكون ذلك الا اذا تعاون أفرادها على الأمور التى تنال بها السعادة . واختص كل منهم بالعمل الذى يحسنه وبالوظيفة المهيأ لها بحسب طبعه واستعداده .

وأهم وظائف المدينة وأكبرها خطرا فى نظر الفارابى هى وظيفة الرياسة . وذلك لأن رئيس المدينة فى نظره هو السلطة العليا التى تستمد منها جميع السلطات ، وهو المثل الأعلى الذى ينتظم جميع الكمالات . فهو مصدر حياة مدينته وقوام نظامها . ومنزلته من سائر أفرادها كالقلب من أعضاء الجسم ، بل ان منزلته منهم كمنزلة الله عز وجل من سائر الموجودات .

ولذلك لا يصلح للرياسة الا من زود بصفات فطرية ومكتسبة يتمثل فيها أقصى ما يمكن أن يصل اليه الكمال فى الجسم والعقل والعلم والخلق والدين. ومع أن الفارابى يرى أنه من النادر أن تتوافر هذه الصفات جميعا فى شخص واحد ، فقد أضاف اليها صفة أخرى زادت الأمور استحالة وتعذرا ، وهذه الصفة هى اتحاد الرئيس « بالعقل الفعال » ، وهو العقل المشرف على الانسانية الذى ينبعث عن الله تعالى مباشرة كما ينبعث الضوء عن الشمس ، فيستحيل الرئيس بذلك الى كائن روحى يمتزج بالعقول ، ويتصل بالملأ الأعلى ، ويتلقى عن هذا الملأ بطريق مباشر نفحات الوحى والاشراق .

واذا أضفنا الى هذا أن الفارابى يرى أن أفراد المدينة لا تتحقق سعادتهم ولا تصبح مدينتهم فاضلة الا اذا ساروا على غرار رئيسهم وأصبحوا صورة منه ، وأن الرئيس لا يعد مؤديا لرسالته الا اذا وصل بهم الى هذا المستوى الرفيع ، يظهر أن المدينة الفاضلة التى أقام الفارابى قواعدها فى كتابه هى مدينة يرأسها انسان لا تقل منزلته كثيرا عن منزلة الأنبياء والملائكة ، ويتألف أفرادها من قديسين . ومدينة كهذه لا يتاح وجود مثلها فى عالمنا الدنيوى .

***

وأما توماس كامبانللا فهو كاتب ايطالى عاش فى أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر (١٥٦٨ ـ ١٦٣٩) . وقد حاول فى كتابه « مدينة الشمس » أو « دولة الشمس » الذى ألفه فى صورة رواية أن يرسم مدينة فاضلة كما فعل ذلك من قبل أفلاطون والفارابى ، فوضع تصميمها على أن تكون مدينة شيوعية فى نظمها واستبدادية فى حكمها .

أما الشيوعية فقد أرادها مطلقة وأن تطبق فى جميع شئون الحياة حتى فى علاقات الرجال بالنساء . فلا أثر فى مدينته للملكية الفردية كما لا أثر فيها للزواج ولا للأسرة بالمعنى الذى نفهمه فكل شىء فيها شائع عام . ولم يكتف كامبانللا بوضع هذا النظام العام ، بل حرص على وضع نظم تفصيلية لجميع نواحى الحياة فى هذه المدينة ، وعمل على أن يكون كل شىء فيها مضبوطا منظما ، واضح المعالم تبين الحدود ، حتى الأكل والشرب وساعات العمل وقضاء أوقات الفراغ .

وأما فيما يتعلق بشئون الحكم فى هذه المدنة فقد أراد كامبانللا أن يتولاها الفلاسفة والحكماء ، وأن يكون على رأسها فيلسوف كبير سماه فى روايته « هوه » أو « صول » ، واشترط فى هذا الرئيس شروطا لا تختلف كثيرا عن الشروط التى اشترطها

البقية على الصفحة التالية

فى موكب العلم

رمالنا السوداء فى عصر الذرة

بقلم فوزى الشتوى

رمالنا السوداء ، التي يجلبها النيل فى طميه السنوى ، بدأت تحتل مكانها فى العصر الذرى . وتبشر البوادر بأنها وقود العالم فى مستقبله القريب . وقد لا تمضى سنوات حتى تضاء المدن ، وتدور المصانع بفعل الطاقة المستخرجة من احد عناصر هذه الرمال ، وهو المعروف باسم « ثوريوم » ، وبعد اول داخطر منافس لعنصر «اليورانيوم» الذى ينتظر أن يختفى ، ويصير استخدامه من المودات القديمة فى العصر النووى .

وعنصر « الثوريوم » ليس جديدا على علماء المواد المشعة ، فقد اكتشفه « برزيليوس » عام ١٨٢٨ ، وأطلق عليه اسم اله الرعد « ثور » .. وهو معدن أسمر اللون كان من الصعب فصله نقيا بسبب شدة نشاطه الكيميائى . ولكن الجديد فى أمره هو اكتشاف بعض أسراره التى أتاحت استغلاله كمادة وقود ذرية

مفاعل من الثوريوم

وأعلن أخيرا الخبراء والباحثون فى معامل اوكريدج الذرية الامريكية ، انهم تمكنوا من خلطه بنسب معينة من عنصر « اليورانيوم ٢٣٣ » . فصنعوا من الخليط أسياخا طول كل منها نحو ٩٥ سنتيمترا ، وقطره نحو ١٦ ملليمترا . وأرسلوا من هذه الاسياخ كمية الى معامل بركهافن الذرية قرب نيويورك لتجربتها فى عمليات التفاعل الذرى المتسلسل لجمع بيانات جديدة تمهد لانشاء المفاعلات النووية التى تنتج الطاقة الكهربائية .

وقالوا ان اتمام التجارب المطلوبة يحتاج الى نحو ١١٠٠ سيخ تنقل على دفعات فى كل منها ١٣٢ سيخا . وتبدو صعوبة تحضير هذا الخليط المعدنى ، وتنسيقه فى هذا الشكل ، من أن معملا كبيرا مزودا بعشرات من الفنيين لا يستطيع انتاج أكثر من ١٥ سيخا فى اليوم الواحد

بقية المنشور على ص ٢٦

أفلاطون فى رئيس جمهوريته والفارابى فى رئيس مدينته الفاضلة ، ووضع فى يده سلطة مطلقة يتصرف بمقتضاها فى جميع شئون الدولة ماديها وروحيها ، فتجرى الأمور وفق مشيئته ، لا معقب على أحكامه ، ولا راد لقضائه . فليس فى مدينة كامبانللا مجال للحرية الفكرية ولا للحرية الدينية ، ولا سبيل الى الاعتراض على ما يريده الرئيس .

ويساعد هذا الرئيس ويقوم بتنفيذ شرائعه وتعليماته ثلاثة وزراء منقطعوا النظير لا يجاريهم فى الاضطلاع بالشئون التى يشرفون عليها أحد من العالمين . أحدهم الوزير « بون » (اسمه فى الرواية) ووظيفته الاشراف على شئون الدفاع وتنظيم الجيش الذى يرى كامبانللا — كما رأى أفلاطون من قبل أنه من الواجب أن ينتظم فى سلكه الرجال والنساء على السواء . وثانيهم الوزير « سن » (اسمه فى الرواية) ووظيفته الاشراف على شئون التربية والتعليم فى المدينة بمختلف مظاهرهما وأنواعهما . وقد رأى كامبانللا أن يكون التعليم فى هذه المدينة اجباريا مشتركا يستوى فيه الذكور والاناث ، وبين بالتفصيل ما ينبغى أن تكون عليه أبنية معاهده وخططه ومناهجه النظرية والعملية . وثالث الوزراء هو الوزير « مور » (اسمه فى الرواية) ووظيفته تنظيم العلاقات الجنسية والمحافظة على النسل والسهر على أن يبقى عنصر الأمة سليما نقيا مجردا من الشوائب . ولما كانت العلاقات الجنسية تسير فى هذه المدينة على مبدأ الشيوعية كما تقدم ، وروابط الجنسين فيها تقوم على أواصر الحب لا على عقود الزواج ، لذلك كانت أهم وظائف هذا الوزير أن يعمل على تنظيم هذه الشيوعية وهذا الحب حتى لا تؤدى الشيوعية الى الفوضى ولا يؤدى الحب الى الاستئثار .

فالشيوعية الجنسية — فضلا عن أنها لم توجد فى أى مجتمع انسانى واقعى — لم يستطع خيال أصحاب « اليوتوبيات » أنفسهم تصورها مجردة من القيود .

دكتور على عبد الواحد وافى

سوريا
التراث العربي
العدد رقم 107
1 يوليو 2007



ثنائية اللفظ والمعنى وأثرها في توجيه الدلالة

إبراهيم بلقاسم(*)



اللّـفظ والمـعنى

اللّغة وعاء الفكر على حدّ تعبير هيجل، ولاريب في أنّ اللّغة وثيقة الصّلة بـالمنطق[1] إذ تفاعل المعقولات المنطقيّة يصل إلى مركّب هو «الفكر»، ولا يمكن أن يتمّ هذا فـي غيـاب اللّغة أو بدونها. فحصول الفكر يستحيل بغير اللّغة الّتي تحمل المعنى، وتقوم مقام اللّحمة لهذا السّلك من المعقولات المتفاعلة، وهو ما جعل ماكس مولر يقول بأنّ اللّغة والفكـر وجهـان لعملة واحدة[2] أي أنّ الفكر يتمّ مع اللّغة وبها.

والسّؤال الّذي يفرض نفسه بإلحاح هو: «بأيّة صفة تؤسّس اللّغة علاقتها مع الفكـر فـي صورته البسيطة والمركّبة ؟ هل هي مجرّد عرض لجوهر هو المعنى، أم هي قسيمته ووجهه الثّاني على حدّ تعبير ماكس موللر.؟

(*) باحث جزائري.

(١) المهدي فضل الله ـ مدخل إلى علم المنطق ـ ص٤٥

(٢) المرجع نفسه ـ ص٤٥

لقد كان مبعث الإشكاليّة محور بحث في الفلسفة الأرسطيّة، إذ دفعت جدليّات السّوفسطائيّين وألاعيبهم اللّفظيّة أرسطو إلى التّساؤل عن ماهيّة الألفاظ ودلالاتها، وكان الحلّ الأوليّ في نظره أن يرفض الانطلاق من اللّغة. إنّما يجب أن ينطلق البحث في الأشياء من ذاتها لامن أسمائها. وهي قناعة سقراط وأفلاطون قبله. ويكفي كمؤشّر على صحّة الشّيء وحقيقته المطابقة بين النّفس وبين ما تعتقده. حيث يحصل سكون النّفس. غير أنّ هذا لم يقض على الحيرة ولم يحلّ الإشكال لأنّ الحوار الّذي أعدم في الخارج انتقل إلى النّفس، فمن الافتراض إلى النّتيجة توجد جدليّة لا تستغني عن الكلام. ثمّ ما جدوى هذه الحقائق الّتي تسكن لها النّفس إن لم يعبّر عنها؟ فالمعلوم أنّ الأشياء لا تبدو للوجود بذواتها»

« apparaissent pas par elles memes [1] 'Les choses n »

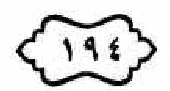
فالكلمة ضرورة تفرض نفسها. وهكذا ينتقل الإشكال من خارج الكلام إلى داخله ليطرح سؤالاً وجيهاً مفاده كيفيّة التّوفيق بين الكلمات المعدودة المتناهية والمعاني المبسوطة اللامتناهية. ولا مناص لتسويغ هذا اللاتكافؤ إلا بمظهر لغويّ واحد هو أنّ يدلّ اللّفظ على عدّة معان (مدلولات)[2]. وهذا غير معقول نتيجة أنّ اللّفظة تدلّ على مجموعة من الأشياء هي في الحقيقة لا تدلّ على شيء. وما معنى أن تدلّ لفظة على معنى ما مع احتمالها لمدلولات عدّة ؟. فالدّلالة اختصاص المدلول بدال يصير أمارة عليه.

و هناك فرق بين نوعين من الدّال . أحدهما لفظة تدلّ على أشياء كثيرة تعدّدت كمّا ، وتوحّدت حقيقة . وهو ما يعرف في العربيّة بـ(الجنس)، فكلمة الحصان تنطبق على كلّ الأحصنة رغم تعدّدها، أمّا الثّاني فدلالة اللّفظة على متعدّد مختلف جنسا مثل كلمة (الكلب) الّتي تعني الحيوان النّابح، وتعني (الكوكب السّماويّ). فالدّالّ الأوّل يدلّ على الشّيء، أمّا الثّاني فيقال: له دلالات[3] وهكذا نرى كيف أنّ البحث بدأ فلسفيّا، وانتهى لغويّا، وهما معا يسلمان إلى البحث في(فلسفة اللّغة).

(١) Pierre Aubenque – *Le problème de l'être chez ARISTOTE p.* ١١٧

(٢) Pierre Aubenque – *OP.CIT. P.* ١١٨

(٣) Pierre Aubenque – *OP.CIT. P.* ١١٩



اللّفظ والمعنى عند المعتزلة:

إذا كنّا نسلّم بأن المعتزلة أهل كلام استعانوا بالمنطق والفلسفة اليونانيّة، فهذا يعني وجود تلاق حول أهمّيّة الجزء المتّفق عليه من اللّغة وهو المعنى. فالمعنى هو الّذي يحدّد هويّة اللّفظ عند المناطقة خلاف النّحويّين .إذ ما دلّ عل معنى واحد فهو لفظ جزئيّ أو مفرد سواء تركّب من كلمة أو أكثر.

أمّا النّحاة فيعتدّون بالمبنى والإعراب. فكلمة (عبد الله)، (الأمّة العربيّة)، (مدينة بيروت) ليست عندهم ألفاظا مفردة ، وإنّما هي مركّبة[1]

فطبيعة البحث العقليّ المجرّد هي الّتي قادتهم إلى تقديم المعنى على اللّفظ. ويكفي للدّلالة على تلك الأهمّيّة حديث الجاحظ عن الفهم والإفهام والبيان والتّبيين الّذي جعله عنوان كتابه. وجميعها ممّا يتّصل بالمعنى. وعلى العموم فإنّ تقديم المعنى على اللّفظ جاء وفق ثلاثة اعتبارات هي:

المعنى أسبق :

إنّ نظريّة الدّليل تختصر اللّغة والنّصوص (القرآن والسّنّة) والإجماع وجميع أدوات الاستدلال، فتؤول بها إلى المعنى كما يتصوّره العقل أوّلا.فاللّغة ليست دليلا.إنّما هي مظهر للدّليل.يقول صاحب الأصول الخمسة: ــ «فوضح بهذه الجملة أنّه ــ يرحمه الله تعالى ــ لم يورد هذه الآية على وجه الاستدلال والاحتجاج. وإنّما أوردها على أنّ أدلّة الكتاب موافقة لأدلّة العقل ومقرّرة له»[2].

وهذا تسويغ من الشّارح للهيئة الّتي ساق بها القاضي آيات يثبت بها أنّ الله ليس خالقا لأفعال عباده.وعند مناقشة القاضي لنظريّة الكسب يحتجّ عليهم كثيرا بأنّها غير معقولة إذ لو كانت معقولة لصادفت اللّغة التي تعبّر عنها وتفصح عن دلالتها.فالشّيء يعقل أوّلا ثمّ يحدّ. ولو عقل أهل اللّغة(الكسب) لوضعوا لفظا خاصّا به، فلمّا لم يضعوا دلّ على أنّهم لم يعقلوه[3]. بل يذهب إلى وجوب أن يكون معقولا في نفسه لكي يعقله النّاس المخالفون لهم.[1]

---

(١) المهدي فضل الله: مدخل إلى علم المنطق ــ ص٤٥

(٢) القاضي عبد الجبار: شرح الأصول الخمسة ــ ٤٧/٢

(٣) المرجع نفسه ــ ٥٦/٢

وهذا يوافق تماما فكرة الاتّساق الّتي يقول بها المناطقة وتعني اتّفاق الفكر مع ذاته واتّفاقه مع الأشياء.

المعنى أوسع:

لاشكّ أنّ المعاني كثيرة ولامتناهية. منها الماديّ ومنها المعنويّ،والشّاهد والغائب والنّظريّ والتّطبيقيّ (العمليّ).وهذا في مقابل ألفاظ محدودة متناهيّة.يقول الجاحظ:«ثمّ اعلم ـــ حفظك الله ـــ أنّ حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ لأنّ المعاني مبسوطة إلى غير غاية وممتدّة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة ومحصّلة محدودة»[2]. وهذه النّظرة تتّسق إلى حدّ بعيد ومظاهر اتّساع المعنى وامتداده.ومحدوديّة اللّفظ وضيقه كثيرة يشهد لها جميعا القصور اللّغويّ.و لندع الجاحظ يذكر لنا بعض صوره والسّبيل إلى معالجته.

تسمية الشّيء باسم ما يقوم مقامه

و يسمّيه البعض(العجز النّوعيّ)[3] لأنّ العقل لا يتمكّن من إدراك المدلولات الغيبيّة إدراكا دقيقا وافيا، فيستعير الإنسان من أسماء عالم الشّهادة ما يصحّ أن يقوم مقامه. يمثّل الجاحظ لذلك بقوله تعالى: ﴿هذا نزلهم يوم الدّين﴾ والعذاب لا يكون نزلا، ولكن لمّا قام العذاب لهم مقام النّعيم سمّي باسمه.و يستشهد لاستعمال العرب هذا الأسلوب بقول الشّاعر:

فقلت أطعمني عمير تمرا ... فكان تمري كهرة وزبرا

فالتّمر لا يكون كهرة ولا زبرا، ولكنّه على ذا. وقال عزّ وجلّ: «ولهم رزقهم فيها بكرة وعشيّا» وليس في الجنّة بكرة ولا عشيّة، ولكن على مقدار البكر والعشيّات، وعلى هذا قول الله عزّ وجلّ:«وقال الّذين في النّار لخزنة جهنّم».

والخزنة: الحفظة.وجهنّم لايضيع منها شيء فيحفظ، ولايختار دخولها إنسان فيمنع. ولكن لمّا قامت الملائكة مقام الحافظ الخازن سمّيت به[4].

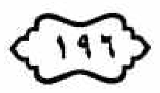
---

(١) المرجع نفسه ـــ ٢/٥٥

(٢) الجاحظ البيان والتبيين ـــ ١/٥٦

(٣) يقابله العجز الكمي، وهو القصور عن تسمية المدركات المعقولة من عالم الشهادة(العالم الكبير). أنظر النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ ـــ محمد الصغير بناني ص١٤٦

(٤) الجاحظ: البيان والتبيين ـــ ١/١٣٥



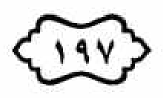
المعنى أدقّ:

(المطابقة) إنّ التعبير الأمين للاسم عن المسمّى قد لايدوم ولا يثبت طويلا.إذ يكفي مع تطوّر الزّمن أن تطرح المعاني الأسماء المفارقة لها كما تطرح بعض الحيوانات جلدتها الميّتة، وتتخلّى عنها. ومثال ذلك قول الجاحظ : «وإنّما سمّي شوّال شوّالا لأنّ النّوق شالت بأذنابها فيه، فإن قال قائل: قد يتّفق أن يكون شوّال في وقت لا تشول النّاقة بذنبها فيه، فلم بقي هذا الاسم عليه وقد ينتقل ماله لزم عنه؟ قيل له: إنّما جعل هذا الاسم له سمة حيث اتّفق أن شالت بأذنابها، فبقي عليه كالسّمة، وكذلك رمضان. إنّما سمّي لرعيهم الرّبيع فيه، وإن كان قد يتّفق هذا الاسم في وقت الحرّ والبرد»(١).

إنّ هذه النّماذج تنمّ عن عمق التّفكير اللّغويّ للجاحظ. فانتصاره للمعنى لم يكن محض اتّفاق أومشايعة نفسيّة، ولكن تسنده فلسفة كلاميّة ولغويّة قويّة. ولا يحول ذلك دون الشّعور بنوع من اللّبس أو الخلط في الفهم ــ على أقلّ تقدير ــ إذ استشهاده بقيام الكهرة والزّبر مقام التّمر لبيان قيام الملائكة مقام الخزنة مثلا لا يصحّ قبوله عقلا لأنّ الأوّل أدخل في باب التّصوير الفنّيّ، والتّوكيد فيه على المشاعر والمعاني النّفسيّة أكثر من التّعبير عن المعاني العقليّة. وتلك ذاتيّة الأدب كفنّ. فالشّاعر لا يعني أكثر من إحساسه بمرارة النّهر والكلوح في وجهه الّتي كان يرجو بدلها طيب التّمر. كما أنّ مفهوم السّمة في الاسم وعدم أمانته في متابعة المعنى مع مرور الزّمن فيه شيء من التّناقض أو الغموض. فاسم شوّال لم يكن سمة على معناه«الشهر» إلا في الزّمن الّذي شالت فيه النّوق بأذنابها. أمّا ما عداه فقام الاسم مقام الرّمز لا السّمة. وهي مسألة اصطلاحية ينبغي التّدقيق فيها. واعتقد أنّ الجاحظ يتخلّص ذهنيّا من معناها العرفيّ(وسم الإبل)، ولو أنّ المصطلح لا يخلو من شبه بأصل الوضع والتّطوّر. علما بأنّ بعض الموضوع اللغويّ ممّا لا يقنع العقل ولا يثبت مع طول الزّمن ونموّ العقل البشريّ ونضجه. وبالمثل: إلى أيّ حدّ يصحّ أن يكون ذلك الوضع حجّة مع إيماني بوجوب وجود ثوابت لضمان تواصل الأشياء.

---

(١) المصدر نفسه ــ ١/١٦٩



٢ ـ تسمية الشّيء بما ليس به

تحت عنوان (ما يسمّى شيطانا وليس به) يذكر الجاحظ جملة من الدّلالات المجازيّة كالحميّة والأنفة في قول عمر رضي الله عنه: «لأنزعنّ شيطانه من نخرته» وكمعنى الغضب فقد قال أبو وجيه العكليّ : وكان ذلك حين ركبني شيطاني. قيل له: أيّ الشّياطين تعني؟ ـ قال:الغضب .و العرب تسمّي كلّ حيّة شيطانا لتعمّجها.أنشد الأصمعيّ:

تلاعب مثنى حضرميّ كأنّه   تعمّج شيطان بذي خروع قفر[(١)]

وكذلك دلالته على القبح ودلالته على الفطنة وشدّة العارضة في قولهم:«ما هو إلا شيطان الحماطة»، ويقولون: «ما هو إلا شيطان» و(الشّيطان) اسم إنسان. وفي بني سعد بنو شيطان.[(٢)]

فيتجلّى من هذه الأمثلة أنّ هذه الدّلالات مجازيّة، لكنّها تطرح ولو بدرجة أخفّ إشكاليّة (دالّ لعدّة دوالّ).

وغاية الجاحظ من عرضها في أكثر من موضع تصحيح اعتقاد العامّة إذ أساؤوا السّلوك لعدم تمييزهم بين الحقيقة والمجاز، وعدم تمحيص الخبر والمقام الّذي ورد فيه. وما استهزاؤه منهم لقتل الوزغ، وعقيدتهم أنّها أعانت على إبراهيم عليه السّلام بحمل الحطب والنّفخ في النّار في ذلك إلا مسوّغ لما نقول. وقد رووا مثل ذلك في الحيّة والمرأة والعقرب والفأرة والغراب والكلب العقور. وأنتم تعلمون أنّ تسمية الغراب«الفسق» والفأرة «الفويسيقة» ليس من شكل تسمية الفاسق ولا من شكل تسمية إبليس[(٣)]. فالعرب تقول:« ما فجّرها إلا فاجر ولم يجعلوا ذلك اسماً له لا يفارقه».

من مظاهر تقديم المعنى على اللفظ:

إنّ المظاهر الّتي أقصد عرضها إعتزاليّة في روحها خلافا للصّور السّابقة الّتي قد يقول بها أيّ باحث لغويّ يعتمد المنهج العقليّ. ومعلوم أنّها تعني: المقابلة بين المعاني(المعقولات) وبين لغة القرآن بشكل خاصّ وتتجلّى هذه المظاهر بالتّرتيب تصاعديّا كما يلي:

---

(١) الجاحظ: الحيوان ـ ٣٠٠/١
(٢) المصدر نفسه ـ ٣٠٠/١
(٣) المصدر نفسه ـ ٣٠٦/١



السّمع يسند العقل ويعضده:

العقل مناط التّكليف والباعث على النّظر. فصدارته في التّرتيب تقضي بأن يؤول الكلّ إليه قرآنا وحديثا وإجماعا وقياسا على تفاوت بين المعتزلة في تبنّي الدّليل اعتدالا وتطرّفا.

لعلّ أروع النّماذج الّتي قامت مقام الدّليل ودليل الدّليل تأويل الأصمّ لقوله تعالى على لسان نبيّه موسى عليه السّلام:«قال ربّي أرني أنظر إليك» فيقول: «المقصود من هذا السّؤال أن يذكر من الدّلائل السّمعيّة ما يدلّ على امتناع رؤيته تعالى حتّى يتأكّد الدّليل العقليّ بالدّليل السّمعيّ، وتعاضد الدّلائل أمر مطلوب للعقلاء.»[1] فهو يفيد من الآية فائدتين. إحداهما تنصر مذهبه في نفي رؤية الله يوم القيامة، والثّانية مصادقة على منهج المعتزلة في تقديمهم العقل على النّقل، وقبول الثّاني سندا للأوّل.

وبالمثل يرى الزّمخشريّ أنّ قول الله تعالى: « أفمن كان على بيّنة من ربّه» أي: على برهان من الله وبيان أنّ دين الإسلام حقّ «ويتلوه»: ويتبع ذلك البرهان «شاهد» أي: شاهد يشهد لصحّته وهو القرآن«منه»:من الله أوشاهد من القرآن[2]. وكذلك يذهب المرتضى إلى أنّ موسى عليه السّلام سأل الرّؤية لقومه لا لنفسه معضّدا الآية السّالفة بقوله تعالى:«يسألك أهل الكتاب... فقد سألوا موسى أكبر من ذلك فقالوا، أرنا الله جهرة، فأخذتهم الصّاعقة بظلمهم» فذكر الجهر في الرّؤية على البصر وهو لايليق بالله عزّ وجلّ.[3]

العقل ينوب عن السّمع:

يقف النّص من العقل موقف المثير والباعث، فلا ينتظر منه أن يذكر الحقائق مفصّلة تفصيلا.

فقوله تعالى:«خلق لكم ما في الأرض جميعا» ظاهره أنّ ما في الأرض مباح لنا التّصرّف في جميعها. لكنّ العقل له كلمته في ما لم تنطق به العبارة. إنّه تعالى خلق ما في الأرض في الجملة للعباد لكي ينتفعوا به في الظّاهر، وهو في الجملة لا يخالف ما ثبت بالدّليل. فأمّا من

(١) محمود أحمد كامل:مفهوم العدل في تفسير المعتزلة للقرآن الكريم ــ ص٥١

(٢) المرجع نفسه ــ ص٥٨

(٣) الشريف المرتضى:غرر الفوائد ــ ٢١٦/١

جهة التّفصيل فلابدّ من شرط. ولا فرق بين أن يكون منطوقا به، أو معروفا بالعقل. وهو أنّ لنا أن نتصرّف فيه ما لم يؤدّ إلى مضرّة على وجه.[1]

و الجاحظ يشير إلى المعنى في إحدى رسائله إذ يقول:«وقد يفرّ الأعرابيّ في الحرب، فلا يقرّ بالجبن على الأعداء وبالنّكول عن الأكفاء، بل يخرج لذالك الفرار معنى ويجعل له مذهبا، ثمّ لا يرضى حتّى يجعل ذلك شعرا، ويشهّره في الآفاق، ويمثّل لذلك بقول مالك بن أبي كعب في الفرار:

معاذ إلّهي أن تقول حليلتي ... ألا فرّعنّي مالك بن أبي كعب
أقاتل حتّى لا أرى لي مقاتلا ... وأنجو إذا غمّ الجبان من الكرب[2]

و عبد القاهر الجرجانيّ من الّذين التفتوا إلى أثر اللّفظة في إشاعة الطّلاوة في الكلام، كما أنّ سوء استعمالها يحرم المعنى الفنّيّ جماله وبريقه.» ومن سرّ هذا الباب أنّك ترى اللّفظة المستعارة قد استعيرت في عدّة مواضع، ثمّ ترى لها في بعض ذلك ملاحة لا تجدها الباقي. مثال ذلك أنّك تنظر إلى لفظة(الجسر) في قول أبي تمام:

لا يطمع المرء أن يجتاب ... بالقول ما لم يكن جسرا له العمل

و قوله:

بصرت بالرّاحة الكبرى فلم ... تنال إلا على جسر من التّعب

فترى لها في الثّاني ما لا تراه في الأوّل، ثمّ تنظر لها في قول ربيعة الرّقّيّ

قولي: نعم. ونعم إن قلت ... قالت:عسى وعسى جسر إلى نعم

فترى لها لطفا وخلابة وحسنا ليس الفضل فيه بقليل[3] وبالجملة نخلص إلى أن اللّفظ في الأدب تركيب كامل، وهو في مجال العلم كلمة مفردة والخلط بين المفهومين مثار لبس كبير، وخلط للموضوعيّ بالذّاتيّ، وللعلميّ بالفنّيّ. ونظرة المعتزلة إلى صلة اللّفظ بالمعنى تختلف

---

(١) القاضي عبد الجبار: متشابه القرآن ــ ١/٤٢

(٢) الجاحظ:رسالة البرصان والعرجان ــ ص١٠،١١

(٣) عبد القاهر الجرجاني:دلائل الإعجاز ــ ص٦٢



من التّنظير لعلم الكلام إلى التّنظير للأدب، فحيث يبتغى الحقّ والصّواب يركز على المعنى ويكتسي اللّفظ دلالة حرفيّة، في حين يصبح المعنى في الأدب أمرا لا يكتسي أحقيّته ومشروعيّته في الوجود إلا من الجماليّة الّتي يضفيها عليه اللّفظ، وإلا فكيف يفسّر هذا التلوّن للمعاني الفنيّة من مقام إلى مقام حتّى أنّها تتناقض وتتنافى أحيانا.

تقول: هـذا مجـاج الزّهـر و إن ذممت تقل:قيء الزّنـابير[1]

ولعلّ التّسمية الّتي تطابقها بأمانة هي (الدّلالة الفنيّة) لأنّها دلالة تبدو في صورة هي«أبهى وأزين وآنق وأحقّ أن تستولي على هوى النّفس، وتنال الحظّ الأوفر من ميل القلوب.»[2] وفي تقديري الخاصّ ما زال الأدب لم يجد له مكانا معتدلا متوسّطا بين الطّرفين، فإمّا هي جماليّة فنيّة ليس تحتها طائل من المعنى الّذي يسكن له العقل، ويتبنّاه كفكرة، وإمّا هو نظم لفظيّ ذاهب الحرارة والحيويّة لالتزامه بالمعقوليّة مضمونا وشكلا.

ويبقى المعنى الموضوعيّ في الأسلوب الجميل الشّائق مركبا وعرا وظهرا صعبا على الأدباء الّذين يرون الجمع بينهما جمعا بين الماء والنّار. والأدهى من ذلك أن يراه أحد أبرز مفكري العرب في العصر الحديث مستحيلا، إذ يقرر بأنّ الصلة بين الشّعر والحقّ والخير مبتوتة لا سبيل إلى مدّها ووصلها لأنّهما يتنافيان طبيعة وجوهرا، فدنيا الشّعر ترحّب بأبي نوّاس ترحيبها بزهير[3]، فلا فرق في الفنّ بين تصوير الفضيلة وتصوير الرّذيلة.

ومع احترامي لهذا المفكّر الفيلسوف لا أجد لمعانيه مساغاً ومقنعاً لأنّها غير مؤسّسة في نظري. ويبقى أن نستبين موقفه من أمرين. أحدهما وظيفة الأدب عامّة والشّعر خاصّة إن لم يكن له مع قيم الخير والحقّ قربى.

ثمّ ماذا يعني أن تكون له صلة بالجمال خارج نطاق الحقّ والخير. وأرى أنّه تعسف، ووجه نظريّة الفارابيّ حسبما يتّفق ووجهة نظره، إذ ليس في صريح عبارة الفارابيّ ذلك المفهوم.

(١) زكي نجيب محمود:مع الشعراء ـ ص٢٣١
(٢) عبد القاهر الجرجاني :دلائل الإعجاز ـ ص٣٥
(٣) زكي نجيب محمود: مع الشعراء ـ ص١٧٩

بهذا بان أن مسألة اللفظ والمعنى عوملت من قبل المعتزلة تبعا للمقام، فتناولها في علم الكلام غير دراستها في النحو، وهما غير النظرة التي حظيا بها في أحضانِ الأدب، ولكن الأكيد أن العقل ظل القيم الحارس المتابع لجميع هذه بوطأة تختلف شدة ولينا.

البعد الصوتي والبعد الصرفي

يميل عبد الواحد وافي إلى نظرية محاكاة أصوات الطبيعة، ويراها أكثر معقولية من غيرها لتماشيها مع الارتقاء[1] وقبله قال ابن جني: «وهذا عندي وجه صالح ومذهب متقبل[2] وقد جاءت في خصائصه أبواب مستقلة بهذا الغرض مثل: (الاشتقاق الأكبر، إمساس الألفاظ أشباه المعاني، تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني)، ولم تكن ظاهرة عابرة إنما هي مطردة. الأمر الذي كان له أثر في تردد ابن جني بين التوقيف والمواضعة في أصل اللغة. وليس من النافع تبني موقف وصفي من هذه الوجهات كالذي قيل عن هذه النظرية من «أنها تقف بالفكر الإنساني عند حدود حظائر الحيوانات.»[3] فهذه لا تعدو أن تكون منافحة أدبية وصفية. لأن أصحاب نظرية المحاكاة لم يقولوا بأن المحاكاة هي المرحلة النهائية في نشأة اللغة ونموها.

فكيف يصح أن يقال: إنها تقف بالفكر الإنساني...؟ وبعيدا هذا الجدل ما موقفهم من اطراد هذه الظاهرة ؟و أعتقد (جازماً) أن وراء هذا الرفض قرارا من القول بالتوقيف. وهذا شأن المواقف المبيتة التي توجه الدراسة بل وتحول دونها. وإلا فلا مانع من أن تكون هذه مرحلة متقدمة من مراحل نمو اللغة والفكر المرتقي من الحسي إلى المجرد، ومن التعميم إلى التخصيص. ويهمنا الآن عرض بعض المظاهر باقتضاب لأني سأفصل القول فيها عند الحديث عن مستويات الدلالة.

صلة الحركة بالمعنى

إن إبدال حركة حرف كاف لإحداث تغيير في المعنى لا يقلب جوهره، ولكن يحدث فرقا بين اللفظين في ماله صلة بالمعنى.

---

(١) علي عبد الواحد وافي: نشأة اللغة ـ ص٤١

(٢) ابن جني: الخصائص ـ ٤٧/١

(٣) محمد بوعمامة: علم الدلالة بين التراث وعلم اللغة الحديث ـ ص١٩٠





المستويان: الصوتي والصرفي

في البدء تحسن الإشارة إلى أن المستويين يجمعهما نسب قريب واتصال شديد من حيث أن كليهما يهدف إحداث التغيير على بنية الكلمة حسبما تحتمله من وجوه.[1] ومن هنا ارتأيت الجمع بينهما محاولا التدرج من المستوى الصوتي إلى المستوى الصرفي، ولو أن فكاكهما واستقلال أحدهما عن الآخر مما يتعسر، إذ النظر في أصل المادة اللفظية وزيادتها وتقبلها أمر صرفي لكن ذلك ملابس دائما للصورة السمعية (الصوت).

ورغم أنني أحاول أن أكشف عن جهود رجال الاعتزال دون تمييز إلا أنني أجد نفسي مضطرا للتوقف طويلا عند عمل ابن جني في هذا المجال، إذ ما جاء عند غيره يعد مجرد لمحات لا تتعدى الوصفية في أغلب الأحوال، ويعترف له بعض الباحثين «بأنه حاز على شرف السبق إلى مثل هذا التحليل متقدما بذلك جميع علماء اللغة المحدثين»[2]

(١) المستوى الصوتي:

والمقصود به ما ينجم من تغيرات دلالية تابعة للتغيرات الطارئة على الصوت «phoneme». سواء تعلق ذلك بالفونيم القطعي segmental أو بالفوقطعي suprasegmental ويخص الأول الصوامت والصوائت، أما الثاني فيتعلق بالنبر والأنغام والفواصل.[3]

ـ الفونيم القطعي:

أ ـ إبدال الصوائت: أن تغاير الحركات على الصامت يفضي إلى التغاير في دلالة اللفظ نسبيا، أي من جهة النوعية، فكلمة الذل« بضم الذال» يوصف بها الإنسان أما الذل «بكسر الذال» فوصف للدابة لأن ذل الإنسان أشد وطأة من حيث أنه لا يشاؤه، ولا يرضاه، فاختاروا له الضم لأنه أقوى، واختاروا الحركة الأخف حيث الذل أخف وقعا.[4]

---

(١) د.عبد العزيز عتيق: مدخل إلى علم الصرف ـ ص٩

(٢) محمد بوعمامة: علم الدلالة بين التراث وعلم اللغة الحديث ـ ص٨٥

(٣) *AL Khuli(MA) :a dictionnary of theoritical linguistics — P.٢٠٩*

(٤) الزمخشري: الفائق في غريب الحديث ـ ٣/٦٥

وإذا كان هذا التعليل نفسيا، فإن الزمخشري يقترح تفسيراً آخر مفاده أن اختلاف الحركتين على المحل الواحد قد يرد للتفريق بين جنسين. مثال ذلك قوله «القبطية ثياب بيض من كتان تنسج بمصر نسبت إلى القبط(بالضم) فرقا بين الثياب والأناسي. والجمع القباطي»[١]

ويقدم ابن جني في باب الإدغام الأصغر تعليلا صوتيا محضا لتبادل الصوائت، ومن ذلك تقريب الصوت من الصوت مع حروف الحلق نحو: شعير وبعير ورغيف[٢]، وعلة هذا الإبدال هي الاستثقال الناجم عن الانتقال من الفتح إلى الكسر مع فخامة الحروف الحلقية، فجر ما قبلها يؤدي إلى الخفة.

ب ــ دلالة الصوامت: ينفرد ابن جني بقوله إن في الصامت الذي هو جزء من اللفظ شبه بجزء من المدلول ذاته، ويميل هذا الاعتقاد ذروة ما بلغه ابن جني في إثبات الشبه بين الصوامت والأحداث. فهو يرى مثلا أن كلمة «بحث» تدل بكل جزء منها على جزء من الحدث، فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض، والحاء لصحلها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب إذا غارت في الأرض والثاء للنفث والبث للتراب[٣]، ومثال آخر شد الحبل، فالشين بما فيها من التفشي تشبه بالصوت أول انجذاب الحبل قبل استحكام العقد، ثم يليه إحكام الشد والجذب وتأريب العقد، فيعبر عنه بالدال التي هي أقوى من الشين، لاسيما وهي مدغمة، فهو أقوى لصنعتها،و أدل على المعنى الذي أريد بها[٤].

و يلي هذه الرتبة قوله بأن تقارب كلمتين في حرف أو حرفين أو ثلاثة يعني تقارب الدلالة أينما كان موقع ذلك الحرف التقارب فيه أولا أو وسطا أو آخر.

*** التقارب في حرف واحد:**

ــ أز ــ هــز (ء.ه) تقارب في الفاء

ــ جرف ــ جلم(ر.ل) تقارب في العين، ومعناه: الميل.

ــ علم ــ علب(١)(م.ب) تقارب في اللام ومعناه: الشق

---

(١) ابن جني: الخصائص ــ ١٤٣/٣ ــ ابن جني: المحتسب ــ ١٨/٢

(٢) المصدر نفسه ــ ١٦٣/٢

(٣) المصدر نفسه ــ ١٦٣/٢

(٤) المصدر نفسه ــ ١٤٦/٢

*** مقاربة حرفين لحرفين[1]:**

ــ سحل ــ صهل ــ (س،ص)(ح،ه)	الفاء والعين:صوت
ــ جلف ــ جرم ــ (ل، ر)(ف، م)	العين واللام: القشر والقطع
ــ صال ــ سار ــ (ص،س)(ل،ر)	الفاء واللام

*** مقاربة ثلاثة أحرف لثلاثة[2]**

ــ سلب ــ صرف	(س،ص)(ل،ر)(ب،ف)
ــ غدر ــ ختل	(غ.خ)(د.ت)(ر.ل)
ــ زأر ــ سعل	(ز.س)(ء.ع)(ر.ل)

عند هذا الحد يتوقف المستوى الصوتي في شكله البسيط لنراه شكلاً مركباً وأكثر تعقيدا ونعني به «الاشتقاق» وقبل أن نفصل القول في الاشتقاق الأكبر نشير إلى اشتقاق من نوع خاص يصدق على حروف تجمعها خصائص صوتية مشتركة إذ يكفي اجتماع حرفين منها لتؤدي دلالة واحدة بجميع تقلبات الكلمة المكونة من هذين الحرفين المتشابهين بالإضافة إلى حرف آخر خارج المجموعة، فازدحام الدال والتاء والطاء والراء واللام والنون إذا مازجتهن الفاء على التقديم والتأخير فأكثر أحوالها ومجموع معانيها أنها للوهن والضعف ونحوهما.[3] وبعملية حسابية بسيطة نحصل على ٩٠(تسعين) كلمة لها معنى الضعف والوهن. هذا بغض النظر عن تقلباتها الصرفية وإلحاقها بحرف الزيادة. والعملية كما يلي:

ر × ر = ٣ × ٥ × ٦ = ٩٠ كلمة

وقد قدم ابن جني من جملتها أربعاً وعشرين لفظا على وجه التمثيل منها: الدالف: للشيخ الضعيف، والطنف: لما أشرف خارجا عن البناء وهو إلى الضعف، والدنف: المريض والطرف: لأنه ليس فيه قوة الوسط، ولذلك قال الله تعالى: ﴿أو لم يروا أنا نأتي الأرض ننقصها من أطرافها﴾ وقال الطائي الكبير:

كانت هي الوسط الممنوع ... ما حولها الخيل حتى أصبحت

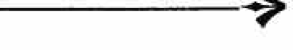
و منه الفرد: لأن المنفرد عرضة للهلاك، ومنها الفرات: الماء العذب لأنه ينال منه، و

---

(١) المصدر نفسه ــ ٢/١٤٩،١٥٠

(٢) المصدر نفسه ــ ٢/١٦٦

(٣) المصدر نفسه ــ ٢/١٦٦،١٦٧



يمال عليه قال الشاعر:

ممقر مـــرّ علـــى أعدائـــه   وعلى الأدنين حلـــو كالعـــسل

و كذلك الفتور: أي الضعف، والرفت:الكسر.......الخ.(١)

وفكرة تشابه الدلالات لتشابه الحروف، ومشابه الصامت للحدث يتعرض لها الزمخـــشري في فائقه بشكل بارز، لكن يكتفـــي بالوصـــف دون تحليـــل. فالعـــشنق والعـــشنط أخـــوان بمعنى:الطويل(٢) و كذلك تلعثم تلعذم(٣)، وحذا وحثا، والقاحة والباحة والـــساحة أخـــوات(٤)، ومثلها البرى والثرى(٥).

أما الجاحظ فيشير إلى أثر الشبه بين الصامت والحدث حين يرى أن الحن هو ضعفة الجن فهذا مؤداه ــ وإن لم يحلله ــ أن ضعف الحاء في مقابل الجيم هو الذي سوغ هذا الفهم(٦).

ج) الاشتقاق الأكبر والدلالة المركزية:

يعود الفضل في استقراء هذا الاشتقاق وتسميته بـــ«الأكبر» إلى ابن جني الذي يـــصرح بذلك مع اعترافه لشيخه أبي علي بالاستعانة به، والإخلاد إليه يقول: «أنما كان يعتاده عنـــد الضرورة ويستروح إليه، ويتعلل به. وإنما هذا التقليب لنا نحن»(٧)

و حدّه أن تأخذ أصلا من الأصول الثلاثية فتعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنـــى واحـــداً تجتمع التراكيب الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه.(٨)

و مثال ذلك الأصل(ج ب ر) فهو يدل بجميع تقليباته على القوة والشدة ومنه جبر العظـــم إذا قويته والجبر الملك لقوته وتقويته لغيره، وكذلك المجر: لمن جرسته الأمور ونجذته، ومنه الجراب لحفظه ما يوضع فيه، والحفظ سبب القوة.

---

(١) الزمخشري: الفائق في غريب الحديث ــ ٣/٥٠و٢٤٢و٢٣٤.
(٢) الزمخشري: الفائق في غريب الحديث ــ ٣/٥٠و٢٤٢و٢٣٤.
(٣) الزمخشري: الفائق في غريب الحديث ــ ٣/٥٠و٢٤٢و٢٣٤.
(٤) المصدر نفسه ــ ١/١٠٣
(٥) الجاحظ: الحيوان ــ ١/٢٩١
(٦) ابن جني:الخصائص ــ ٢/١٣٣
(٧) المصدر نفسه ــ ٢/١٣٤
(٨) المصدر نفسه ــ ٢/١٣٥،١٣٦

و منه الأبجر والبجرة وهي القوي السرة، وعليه قوله صلى الله عليه وسلم: «إلى الله أشكو عجري وبجري» أي همومي وأحزاني، والعجرة كل عقدة في الجسد، فإذا كانت في البطن والسرة فهي البجرة، ومنه البرج لقوته في نفسه وما يليه، وكذلك البرج: لنقاء بياض العين وصفاء سوادها ومنه الترجيب أي التعظيم ولذلك سمي الشهر «رجب» لتعظيمهم إياه عن القتال فيه وما يسند النخلة ويقيمها يسمى«الرجبة»، والراجبة أحد فصوص الأصابع لأنها مقوية لها ومنها الرباجي وهو الرجل يفخر بأكثر مما يفعل.

قال الشاعر:

وتلقاه رباجيّا فخورا [١]

ويختم صاحب الخصائص هذا الباب بتحفظ صريح العبارة يقول فيه:«و اعلم أنا لا ندعي أن هذا مستمر في جميع اللغة »كما لا داعي للاشتقاق الأصغر أنه في جميع اللغة.[٢] ومع هذا نجد إبراهيم أنيس يذهب إلى ما يوهم الإطلاق، حيث يرى هؤلاء الاشتقاقيين (ابن فارس وابن جني وأضرا بهم) تأثروا بالعمل الخليلي في العين مع أن تقسيمات الخليل كانت صورية فقط، ويعقب على كل ذلك بإنكاره لوجود الصلة الطبيعية بين اللفظ والمعنى محتجا بأن الكلمات لا تعدو أن تكون رموزا شأنها شأن الرموز غير الصوتية الأخرى كالإشارات، إضافة إلى أن جهاز النطق يضطلع بالنطق كعمل ثانوي، أما عمله الأصلي فهو البلع والمضغ والتنفس.[٣]

وهذه في نظري اعتراضات غير مقنعة، فإشارات المرور مثلا وضعت بعد تصور موضوعي ربط فيه الدال والمدلول، ولا يعقل أن توضع بعفوية ساذجة مغفلة لأن مثل هذا الموضع يعني تعدد الفهوم لهذه الإشارات، إذ ليس أحدها أولى من غيره من حيث أنّها جميعا خالية من الصلة الموضوعية. فاللون الأحمر لا يصلح أن يكون رمزا للنماء والخصب مثل ما هو الحال مع اللون الأخضر، وهذه الدلالة منتزعة من تجارب الحياة، فخضرة النبات

(١) المصدر نفسه ـ ١٣٨/٢

(٢) د.ابراهيم أنيس:دلالة الألفاظ ـ ص٦٧وص٧٢

(٣) الزمخشري: الفائق في غريب الحديث ـ ٨٤/٤

تعني حياته وقابليته للنمو، أما الحمرة فدلالة الخطر لما فيها من صفة الدم والنـــار المنـــذرة بالخراب والفناء .

والواضح أن مسألة نشأة اللغة هي التيار الذي بلغ تأثيره إلى حد إنكار هذه المسائل، إذ التسليم بها يعادل، أو يحث على القول بتوقيفية اللغة، وهو ما يأباه الكاتب ولا يسلم به.

ولم يكن ابن جني المعتزلي الوحيد الذي أشار إلى هذه المحورية الدلالية، فالزمخشري يرى أن الحمد والمدح أخوان، كما يقول بأن نثد وثدن ودثن بمعنى واحد هو الركود والثبات يقال: نثدت الكمأة ونثطت إذا نبتت والثبات من باب واحد، وثدن الرجل إذا كثر لحمه، فهـــو ثادن أي قليل الحركة، دثن الطائر في الشجرة إذا عشش فيها وأقام.[1] والزمخشري يـــذهب إلى أبعد من ذلك عند حديثه عن الفعل «خنز» الوارد في الخبز:«لولا بنو إسرائيل ما خنـــز الطعم وأنتن اللحم كانوا يرفعون طعام يومهم لغدهم»، يقول:«خنـــز قلـــب خـــزن إذا أروح وتغير، وهو من الخزن بمعنى الادخار ولأنه سبب تغيره، ألا ترى في قول طرفة:

ثم لا يخزن فينا لحمنـــا إنما يخـــزن لحـــم المـــدخر

ويحتمل أن يكونا أصلين، ومنه الخنزوانة، وهي الكبر لأنهـــا تغيـــر عـــن الـــسمت الصالح».[2] ومثل هذا إن أطرد كان من أعجب أسرار العربية ونظامها البديع، كان مـــدعاة إلى إعادة النظر في قضايا نظرية لغوية هامة مثل نشأة اللغة وعلاقة اللفظ بالمعنى.

ولا يقبل ابن جني أن تكون هذه الظاهرة عارضة عابرة، إنما يجعلها في اللغة عامـــة ومتفشية سارية من غير قول بالاتفاق أو الصدفة لأن الحكمة الإلهية هي التي اقتضت.

ذلك، وإذا نحن عجزنا عن تطبيقها فعليا فإما لعجزنا وجهلنا للغة، وإما لأن بعض اللغة لم يصل إلينا، ويتكئ على قول سيبويه:«لأن الأول وصل إليه علم لم يصل إلى الآخر»

و يدعم هذه القناعة بالاستدلال بتسمية العرب للأشياء بأصواتها مثل : الخازبـــار وهـــو الذباب «لصوته» والبط والخاقباق (صوت الفرج) والواق للصرد لصوته وغـــاق للغـــراب ، والشيب صوت مشافر الإبل، والهيقم (صوت اضطراب البحـــر) كمـــا أن العـــرب تتنـــادى

(١) المصدر نفسه ــ ٣٩٩/١

(٢) ابن جني: الخصائص ــ ١٦٥/٢، ١٦٤



بالأصوات فيقولون: حاحيت وعاعيت وهاهيت إذا قلت: حاء وعاء وهاء ، وكذا تسميتهم الحوقلة والبسملة والهيللة.[1]

و إن كان ابن جني بحكم تمرسه باللغة وجودة اطلاعه عليها ومعرفته بها يجزم يقينا بأن هذا النظام يسري فيها جميعا حتى الجزء الذي لم يصلنا، والجزء الذي وصلنا ولم نحسن التطبيق عليه، فإن تلك قناعته التي رسختها فيه هذه اللغة الساحرة بمرونتها وطواعيتها واتساقها، وتلك أيضا منهجيته العقلية الصارمة في البحث ، لكن الأمر يختلف بالنسبة لغيره لاسيما المحدثين ، إذ يرون هذا التقدير مردودا لأن قيمة المز اللغوي (الكلمة) الدلالية عرفية باتفاق اجتماعي متتابع ، ولا نستطيع أن ننسب قدرة دالة إلى كل حرف يؤلف هذه الكلمة. ذلك أن العبقرية العربية تجلت في النضج الأبجدي في أوغاريت، إذ غدت الحروف (الأصوات) التسعة والعشرون أدوات مجردة تدخل في تركيبات صرفية كثيرة، ومنذ القرن الثاني استقر هذا النهج اللغوي.[2]

و هكذا يجد الباحث نفسه مجبرا على إعادة النظر في قصة النشأة . والنشأة تمثل فلسفة اللغة لا ريب في ذلك ، لكن ما الذي يحول بين أن تكون اللغة وضعية والبنى اللفظية تعكس صوتيا تلك الدلالات العرفية؟

إن الذين يرفضون هذه الاقتراحات التي يدعمها التطبيق باطراد مخطئون من حيث يعتقدون أن الوضع يلابسه الارتجال، وأن القول بوجود نظام دقيق على هدا النحو يسلمهم ـ كارهين ـ إلى القول بتوقيف اللغة حتى كأن الوضع والنظام لا يلتقيان. والعجيب أنهم يسلمون بوجود الاتساق والنظام في كثير من العلوم كالنحو والعروض محتجين بالسليقة وصفائها لدى الأوائل، فما بالهم لا يقولون مثل ذلك ههنا؟..

و الذي استغربه من صاحب الخصائص أن يعقد بابا في تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني، ويمثل لذلك بالخلق والخلق ودلالتهما الملازمة، وكذلك ما جاء على وزن فعيلة مثل الطبيعة والنحيتة والغريزة والنقيبة والضريبة والنحيزة والسجية، فهذه البنى على

---

(١) ابن جني: الخصائص ـ ١٦٥/٢، ١٦٤

(٢) د.فايز الداية: علم الدلالة العربي ـ ص٢٣



اختلافها، تؤدي دلالة واحدة هي الصفة الملازمة لصاحبها والثابتة[١]. فكيف يوفق ابن جني إذا بين مقالته هذه، وقوله أن المباني لها شبه قريب بالمعنى، بل يذهب إلى أن الصامت الواحد يستقل بالدلالة على جزء من المعنى العام؟

والظاهر أن الجمع بين القولين متعذر، لاسيما وأن ابن جني ألح على أن المشابهة بين المبنى والمعنى مطردة في اللسان العربي كله، وإن كان هناك إمكان للتوفيق فإنه لم يذكر مسوغه، ويبقى هذا تناقضا ينفي مصداقية القولين معا إن لم يقم قول ثالث ينهض كالقيد أو الاستثناء.

وأعتقد أن هذا من تسامح ابن جني، إذ يقبل بالترادف استعمالا لوجود التقارب لا التطابق لأن المقصود هو المعنى.

إذ المعاني أشرف من الألفاظ، لذلك سامحت العرب نفوسها في العبارة عنها[٢]، وإذا جاز أن يكون في أصول هذه اللغة المقررة اختلاف اللفظين والمعنى واحد كان اختلاف المباني غير مؤثر إن تحقق المقصود وهو المعنى[٣]، وهذا إن كان شاهدا على واقعية ابن جني في اعترافه بتقارب دلالات المباني على اختلافها فإن المنهج الاعتزالي يفترض فيه الصرامة العقلية والعلمية التي توجب أن لا يكون للفظ الواحد إلا معنى واحد والعكس يصح.

(١) ابن جني: الخصائص ــ ٢/١١٤

(٢) المصدر نفسه ــ ٢/٤٦٦

(٣) المصدر نفسه – ٢/٤٦٨

فهرس المصادر والمراجع

١ ــ إبراهيم أنيس

* دلالة الألفاظ : مكتبة الأنجلومصرية – ط٣. ١٩٧٣

٢ ــ ابن جني(أبو الفتح عثمان ابن جني)

* الخصائص : تحقيق الأستاذ محمد علي النجار ــ دار الكتاب العلمي ــ القاهرة ــ ط٢. ١٩٥٢

* المحتسب : تحقيق علي النجدي وجماعة المجلس الأعلى للشؤون الدينية. ١٣٨٦هـ

٣ ــ الجاحظ(أبوعثمان عمرو بن بحر)

* البيان والتبيين : مكتبة الخانجي – القاهرة – ط٣. ١٩٦٨

* الحيوان : دار الكتاب العربي – بيروت/لبنان .١٩٦٩

* رسالة البرصان والعرجان : تحقيق د. محمد مرسي الخولي
مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر – القاهرة – ط٢. ١٩٨١

٤ ــ زكي نجيب محمود

* مع الشعراء : دار الشروق – بيروت/لبنان ــ ط٢. ١٩٨٢

٥ ــ الزمخشري(أبوالقاسم جار الله محمود بن عمر)

* الفائق في غريب الحديث: تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي البجاوي
دار المعرفة – بيروت/لبنان ــ ط٢

٦ ــ الشريف المرتضى(علي بن الحسين الموسوي العلوي)

* أمالي المرتضى : دارالكتاب العربي – ١٩٦٧

٧ ــ عبد العزيز عتيق

* مدخل إلى علم الصرف : دار النهضة العربية للطباعة والنشر ــ ١٩٧١

٨ ــ عبد القاهر الجرجاني

* دلائل الإعجاز في علم المعاني : تحقيق السيد محمد رشيد رضا
دار المعرفة – بيروت/لبنان. ١٩٨١

٩ ــ علي عبد الواحد وافي

* نشأة اللغة : مكتبة غريب – مطبعة العالم العربي ــ القاهرة .١٩٧١



١٠ ـ فايز الداية

* علم الدلالة العربي : ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر ـ ط١. ١٩٨٨

١١ ـ القاضي عبد الجبار الهمذاني

* شرح الأصول الخمسة : موفم للنشر ـ الجزائر.١٩٩٠

* متشابه القرآن : تحقيق عدنان محمد زرزور ـ دار التراث ـ القاهرة

١٢ ـ محمد بوعمامة

* علم الدلالة بين التراث وعلم اللغة الحديث(رسالة دكتوراه) ـ جامعة قسنطينة .١٩٩٥

١٣ ـ محمود أحمد كامل

* مفهوم العدل في تفسير المعتزلة للقرآن الكريم

دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت/لبنان. ١٩٨٣

١٤ ـ المهدي فضل الله

* مدخل إلى علم المنطق : دار الطليعة – بيروت/لبنان – ط٤ .أكتوبر ١٩٩٠



المراجع الأجنبية

١ ـ Pierre Aubenque,

Paris ـ Le problème de l'être chez Aristote – ٢edition. P.U.F

٢ ـ EL Khuli (M.A),

A dictionary of theoretical linguistics. Librairie du Liban / Beirut – first édition. ١٩٨٢

دراسة مقارنة بين مسرحيتى

جبهة الغيب

لبشر فارس

و"براند"

لابسن

بقلم الدكتور محمد غنيمى هلال

مسرح

« جبهة الغيب » ثانية المسرحيتين اللتين الفهما المرحوم بشر فارس . الاولى عنوانها « مفرق الطريق » وظهرت طبعتها الاولى عام ١٩٣٨ . والمسرحية الثانية ظهرت عام ١٩٦٠ . والاولى فى حوارها الرمزى توحى بنبل الوجود العاطفى حين يترفع عن مجرى المألوف فى العلاقات الحسية الرتيبة ، فيسمو عن ملهاة الحب العادى المألوف ، ويحقق به المرء ذاته عن طريق الفكر يقود الارادة فى عروجها الى ما فوق المادة واوشابها التى تجذب الناس الى الادنى . ولا شك ان ثم صلة بين نوع الخلق المنشود فى تلك المسرحية، والمسرحية الاخرى التى نقصر عليها هذا المقال .

وعلى الرغم من ولوع الاستاذ بشر فارس بالطابع الرمزى الذى شهر به فى شعره كما حرص عليه كل الحرص فى مسرحياته ، قد قصد مع ذلك الى نوع من الصراع الفكرى — فى اطار المطلق — بين صنوف من الخلق الفردى والجماعى . وهو يفضى الينا بذلك فى تقديمه لمسرحيته هذه بقوله :

« الدنيا حقل النضال ، النضال اضطرام جوه اضطراب . فالمسرح الذى لا يخفق فيه نضال الابطال فعلا وقولا ، انما هو مسرح كاذب ، فاتر ، اذا اعطى لا يغنى » .

●

ولتقويم عمله فى ضوء ما قصد اليه فى قوله ، ننظر فى المسرحية : موقفها، وشخصياتها،وهدفها الرمزى ، لنحلها بذلك محلها من الادب الرمزى فى صورته الناضجة .

والمسرحية تخلو من أى تحديد للزمان والمكان ، سوى الجبل الشاهق — العالية — والسفح الاخضر دونه . والحدث مهوم كذلك حول اسطورة صعود ملحمى لنقرة فى أعلى الجبل ، للوصول الى البيت المنقور فى أعلى القمة ، وقد نبت فيه عشب أبيض قدسى زرعه شىء مجنح ، **« من اكل منه وهو ند ظفر بالحياة الابدية »** . ويتطلع الى هذه المغامرة

بطل المسرحية : « فدا » . وتفتتح المسرحية باهابته بتلميذه : هادى ، ان يرحل معه ، ولكن تلميذه ، على ايمانه بالمغامرة ، متوجس ، يخاف الموت المترصد . وتقبل « زينة » تعارض فدا فى مشروعه بالمغامرة . وهى متعلقة به ، ولكنه لايستجيب لرجاواتها ، ولا لتعلقها . انها ليست اهلاً لحبه . وعقب ذلك يتنفس الصبح ، ليتدفق الفلاحون ، يتقدمهم القيثارى ، ومع الفلاحين القوال (المغنى) وكلهم اعجاب وخشية تجاه العالية . ونعلم ان اليوم يوم عيد ، حيث تخف القيود ، لتنطلق الرغائب الحبيسة ائتلافا وانفاقا ، ولهوا ومسرة ، وتحللا من الرهبة التى فرضتها قيود العام وقوانين الحياة الرتيبة . والامام رمز هذه القيود والقوانين . يظهر يحذر الدهماء أن يوغلوا فى المسرات حتى انتهاك الحرمات . ويتقبل الجميع امره بشىء من الامتعاض . وفيهم « زينة » ، تحجم عن الرقص حين تدعى اليه أولا ، وتلبى بعد ذلك الحاح الجمع ولكن فى تثاقل ، لان من تحبه ــ فدا ــ ذاهب للمغامرة التى اخذ نفسه بواجب القيام بها . ويدهش الناس أن « رجلا يصعد » . وفى المرحلة الثانية ــ الفصل الثانى ــ يجابه فدا هذا الحشد من قومه ، بأنماط سلوكهم المختلفة ، وعلى راسهم الامام . وهو يصطدم بهم جميعا فى الراى والمسلك ، ولكن على درجات متفاوتة . فهو مثار اعجاب تلميذه هادى ، على الرغم من قصور عزيمة التلميذ دونه ، واقواله تثير قلقا غامضا فى نفس القوال ، ولكنها لا تثير عزيمته .

وحسب زينة أنها تدوم على حبها له ، وتحرص على تعويق عزيمته ، لانها تريده لها ، فهى لاتحب فى الواقع سوى نفسها . على انها ليست من معدنه . فمبدؤها ان تهب روحها له ، اعجابا لا اقتناعا بمبدأ . وبما انها وقفت منه موقف النقيض فى الراى فهى تتنكر لذات نفسها حين تريد ان تتحد معه ، وهيهات ان تجد لها مكانا فى قلبه بعد تنافرها معه فى المبدا الذى كرس له حياته .

اما موقفه من الامام فموقف المتحرر المغامر امام من يمثل القيود ، قيود الجبروت والقهر ، سواء للقوانين ، أم للشريعة .

والفلاحون صدى ضئيل للامام . لانه راعى خلق الدهماء ، ومسيطر عليها . ويحرص الامام على ان يصب الناس فى قالب واحد ، قالب الخضوع والتقليد .

وفى المسرحية انه كان قد سبق « فدا » الى الصعود للتذوق من نبات الخلد شخصان ، رجع احدهما كسيحا ، والآخر اعمى . ذلك انهما صعدا طلبا لمنفعتهما الخاصة ، فضلا القصد . ولكن اخفاقهما لن يثبط عزيمة « فدا » ، لان له شأنا آخر .

ولا يجد الجميع اذنا صاغية لنصحهم فدا بالعدول عن الصعود . فتهديد الامام كرجاوات زينة ، كلها تموت على « عزمه الاصم » .

وفجاة فى آخر هذا الفصل ــ الذى يسميه المؤلف : المرحلة الثانية ــ نرى « فدا » ذا حس مرهف ، وعاطفة حب قوى مع « هنا » . وكانت فى الجمع من قبل . انها لا تجرؤ على الجهر بمعارضته فى مفامرته ، وهى على النقيض من « زينة » ترى ان المغامرة ليست عابثة ، وان « فدا » يقوم فيها بواجب التزم به امام نفسه ، ولكنها لا تستطيع مشاركته الصعود ، وتاسى لفراقه . فقد اتفقت معه روحا ومبدأ ، وقصرت دونه فى العزيمة . وهى بذلك قد حققت شطرا من فكرته ، فهى أقرب اليه من تلميذه : هادى . فاذا لم تكن قد استطاعت الصعود ، فهى لم تستنكره . وحسبها انها ارادته . ولهذا كانت اهلا لحب « فدا » دون « زينة » التى تنكرت للمبدا ، ضنا بحبيبها ، وحرصا على نفعها .

ويترك « فدا » حبيبته « هنا » بعد وداع رقيق ، وبعد ان يلقى كل يوم بحجر يعلم القوم منه انه لا يزال حيا .

وفى الفصل الثالث ــ المرحلة الثالثة ــ تنتظر « هنا » نتيجة المغامرة ، و « اتاوة النصر » وتتطلع أن تحيل شوك الهجر الى براعم تنشرها فى « حجر شجرة يبس عودها وقسا » . وهذا العود اليابس القاسى ليس سوى « فدا » ، يساورها عليه القلق . ولا يسقط الحجر يوما ، فتحتضر « هنا » .

•

وفى الفصل الرابع يعود « فدا » . لقد اسدت عليه مضايق فرجة عشب الخلود فى الاعلى ، على تصاعد سحب الحقد من البشر . وواعيا بالجهد ، فساقته هفة الحنين الى الارض . لقد امعن فى العلو ، متمردا على طبيعته ، ولم يتزود من الارض بقدر كاف للوثبة . انه صعد دون جذور ، فاخفق . ولكنه لن يستسلم للاخفاق . فسيعود من جديد الى الذرى بعد ان فقد « هنا » . وتنبهه « زينة » الى انه سيصعد مكبلا بقيود الحنق . ولكنها

تعجب بصلابة عزمه . ان « زينـة » فهمت الآن غايته : لقد ثار على خور عزيمة الشعب،ورسالته تربية الارادة لدى الآخرين ، وهذا طريق السمو بالبشرية المنكبـة على الارض . وما الموت الا أمر عارض، لاهوان فيه ، مالم يكن موتا تحت نير الظلم أو الجشع . والحياة بدون صـعود هى الموت . ومن ثم تدرك « زينة » انه كان يحبها حين قسا عليها وانكرها . فقد كانت قسوته عليها نوعا من الحب ، حب تقريبها الى سمواته باخلاصها لذات نفسها . وهو نفس المبدأ الذى ثار به على قومه . فهم جميعا ليسوا أهلا للحب ما داموا عبيد شريعة الجبروت والقهر ، ضعاف الارادة ، يقبلون الظلم باسم القدر والاستسلام للمصير ، على حين هم الخالقون لمصائرهم ان ارادوا . فهم اذن صانعو قيودهم . وهذا سر حنقه عليهم وضيقه بهـم . ولا بد ان يكون قدوة لهم ، فيبدأ مغامرة رحلتـه الخطرة ، ليربى بهذا الدرس ارادتهم .

وفى الفصل الاخير ــ المرحلة الخامسة ــ نراه وقد سقط ميتا من أعلى الجبل . لقد أسرف على نفسه فى القسوة ، فانهزم ، وحسبه انه لم يخلد الى الارض كغيره . وكانت مغامرته بمثابة شحذ عزائم الشعب الخائرة ، ولكنه اخطأ طريق القصد فى مغامرته اذ اعوزته « المحبـة » ، اى الرفق والاحسان . فضل فى مسعاه حين كلف نفسه ما ليس من طبيعتها ، ولكنه بمغامرته الصماء فتح الطريق للعزائم كى تشق الطريق الوعر من بعـده وعلى اثره ، وهو طريق تجديد الانسانية المتخاذلة المتهالكة على الاوحال . ويتطلـع هادى أن ينهج نهجه ، ليخطو فى الطريق خطوة أخرى . وتتقـد الحسرات فى نفس « زينة » ، ويحم الشعور بلذع الطموح . فقد أصبح قومه ينظرون الى الاعلـى ، ويحدقون فى العالية دون خوف . وهذا نصر ، وهو الطريق للافلات من الحبـال ، وللتحرر من اسطورة الزمن ، كما يعبر عن ذلك تلميذه هادى ، ثم القوال .

●

وفى ضوء هـذا التلخيص السريع يتضح ان الموقف فى المسرحية فيه لمحات صوفية فى مظهرها فحسب ، ولكن الموقف فى جـوهره اجتماعى وانسانى . ففيه معارضة انماط مختلفة من الخلق، بخلق البطل : فدا . وخلقه يتجه الى « ايقاظ الشعب ، والايحاء اليه بأن يفكر فيما هـو أعلى من حياة رتيبة خاضعة مسفة . فلتكن مغامرته بذرة لغراس جديد » . فأمام الانسانية ــ فى المسرحية ــ طريقان يهيبان بالميول المختلفة : « طريق يغوى ، ويدنس ، وطريق يطهر وينجى » . طريق الحيـاة فى السفح ، وطريق تجشيم الارادة فوق ماتستطيع وهما طريقا الافراط والتفريط . وحيال القصور ، والامعان فى الاسفاف ، لا بد من رجفة ، من عمل الاق يبهر ، غنى بأنواع الآلام ، كى يجعل الانظار تتجه الى الاعلى . وهذا طريق التضحية . وهذان الطريقان يعبر عنهما القول :

« السماء تستهوى الخلق أبدا ، وتارة تغويهم . . الا من يسلب النفحه » .

وميوعة الارادة فى الشعب هى التى يثور عليها فدا معارضا اياها بالخلق الوعـر الذى يؤمن به فكرة ومبدأ ، حين يتوجـه للامام ممثل خلـق الدهماء :

« أنتم ، ويلى عليكم ، منبطحين هنا ، يهدهـد اردافكم نسيم يحبو (فى انفجار) اين الاعصار ؟ »

ويجيبه الامام :

« هذا السهل يكفينا » .

فيرد فدا :

« يا له من شاهد على بلاهة السهولة ! » .

والتعارض بين هذين النوعين من الخلق هـو دعامة المسرحية ، وهو معيار قيم الشخصيـات



ابسن

فيها ، وتتكرر صوره على لسان شخصياتها المختلفة .

ومنذ بدء المسرحية يقفنا المؤلف على الغاية من هذه المغامرة ، فهى مغامرة هدفها تربية الشعب ، وثمنها التضحية . فحين يقول هادى ــ تلميذ فدا ــ :

« لكن الموت يرصدنى فى شباك هذه المغامرة »

يجيب الاستاذ :

« حسبك ان تكون سلكت فى الطريق » .

ثم يذكره بمشقة المغامرة :

« هادى ! ان تهجر الخيمة بعد ان غلغلت الصحراء فى فؤادك ، ذلك عود من مطرح سحيق»

وهادى يقتصر على التفكير ، ولكن عزيمته قاصرة عن التضحيه ، وهو يشكو لاستاذه فدا :

« .. أرانى ، كما كنت ، أخشع لحركات الناس ، أرضى بها جارية على نسق هو هو ، يوما بعد يوم .. خبرنى ، استاذى : لماذا تالبت القشور من جديد ؟ » .

فيجيب فدا :

« انت نفضتها ولم تفقد قطرة دم » .

●

والنغمة الصوفية ــ فى المسرحية ــ ليست سوى صورة شعرية لهذه المغامرة الاجتماعية النزعة ، ففدا ثائر على القضاء ، كما يفهمه الدهماء والدجالون فى رايه ، يخاطب الامام هكذا فى شأن القضاء :

« ذلك الحبل المحبوك!! انسل من لحى مشعوذين (يتفرس فى الامام) سدت الاعيبهم معارج الصدق . (الى اللفيف) ركنتم الى الحبل ، تشدونه الى رقابكم باظفار رباها صبر افزام » .

وفى هذا القول تبين مدى ثورته الغيبية فى وجه الامام ولفيفه . ويرى ان الآلهة : **«لايسبغون النعم الا على من يهجر اليهم فيطاردهم »** ، وينكر **« الارادة المشعة »** لدى الدهماء والطغام من سواد الشعب . وعنده ان الشريعة قد فقدت اثرها ، فهو يرمى الامام بانه **« سجان شريعة قد تقلص ظلها »** . وحين يرميه الامام بأنه ملحد ، ويسأله ، الى من تجرى ركعاتنا ورفعات ايدينا وزمزمات الشفاه ، يرد عليه :

« الى العالية ، حيث الله غير موجود » . وهو لا ينكر الله ، ففى كلامه متسع لتأويلات صوفية كثيرة ، ولكن نغمته فى الثورة على القضاء غير صوفية بل ذات مغزى اجتماعى اولا . وهو ثائر على شريعة الجبروت والقهر الجماعى الذى يطغى على صنوف الطموح ، ويحمل على الاذعان ، ويقيد العزائم **« فى حضايض الجبن »** .

وفى خيال فدا أن اسطورة عشب الخلد قد اذلت الجباه ، فخنعت ، وامحى وجودها الانسانى فى لحظات **« يتنازعها تميع الافراح وتفه الاحزان »** ولا دواء سوى القضاء على هذه الاسطورة ، وفضح سرها ، كيلا تتحكم فى النفوس ، أو يتحكم بها المستبدون . فها هو ذا يخاطب العالية :

« .. هنالك فى العلياء عرفت كيف تلتفين المتنع ، فظللت تلوحين به ، من وراء ضباب ، حتى شل عبيدك ، ها هنا ، مطروحين تحت جاه لا يرحم .. انا فى قدرتى اليوم ان اجرد الممتنع من صلفه فافضحه فى ساحة الواقع » .

وواضح ان العالية رمز ، وان سر الخلود فيها رمز كذلك ، واوضح من ذلك أن « فدا » يضيق بأثرهما الاسطورى فى نفوس الشعب ، كما يفهم لفيفه من امرهما ، وقد آلى ان يقضى على هذا المفهوم المشئوم الذى صب الشعب فى قوالب « الاحكام والسنن » السائدة . اما هو فينشد ثورة العزائم تحقق الوجود الانسانى العزيز المتطاول ، فى غير جبروت ولا سفه . فحياة العدم هى التى يرزح اللفيف تحت عبئها باسم أسطورة ، فيصبح هو نفسه أسطورة ، رهن قيود وهمية يستطيبها ، وفى مكنته ان يتحرر منها .

وسيلته الى رسم مسلكه الثائر او المتمرد ، ليست الرزانة ، ولا التزام الحد الوسط ، بل الثورة التى تدفع الى وثبه جبارة :

« .. الحياة فياضة .. هل اسمر شطيها فى لوح الاحكام والسنن ؟ هذا هو الجبن ! هل القى بها الى حرج النفس او الى رزانة العقل يتصرفان بعنفوانها ؟ يا للخيانة ! الحرج يهرب من العقبة ، الرزانة تأباها .. لتتحرر شهامة الرجل .. انا اتحكم فى شحنة الحياة أصرفها الى غاية » .

ويحرص المؤلف على ترك عقيدة فدا ظليلة ، كما يحرص على الا يحدد تلك الغاية التى يتحدث فدا عنها .

●

وموقف فدا فى المسرحية ، تجاه انماط السلوك الاخرى ، يذكرنا فى وضوح بموقف براند فى مسرحية « براند » لابسن ، حين يحدث « اجنار » عن موت الشريعة فى معناها الذى يستغله ضعاف العزيمة والمشعوذون ،وعن ضرورة تجديد خلق الشعب لنجاته من الميوعة ، فى نغمة دينية ، يذكر فيها الكنيسة ، ونظام الدين ، فيتوهم اجنار انه داعية اصلاح دينى ، او انه صوفى مسيحى ، فيرد براند :

« كلا ! لست خطيب الترهات ، ولا اتحـدث بوصفى واعظا كنسيا ، لا اكاد اعرف ما اذا كنت مسيحيا ، ولكنى اعرف انى رجل ، واعلم انى ارى رأى العين المثلبه التى تأكل نخاع البلد .. » .

وبعد ذلك بقليل من نفس الفصـــل الاول من مسرحية « براند » لأبسن ، يقول براند أيضا :

« .. ادافع عن حق ما هو خـالد ، وليست العقيدة والكنيسة ما اريد ان ادعم بعملى .. ولكن من كل اشلاء النفوس ، ومزق الفـكر الملتوية ، وبقـايا هذه الرءوس والايدى ، سينبجس كل ما يتجزأ ، حيث يمكن ان يرى الله رجله (رجل الله) وعمله العظيم ، وحفيده آدم شابا قويا » .

ثم يضـيق « بـراند » بأنه مرتبط بهـؤلاء المشدودين الى الارض ، غـريب بينهـم ، كأنه شمشون فى منزل الفاجرة (دليلة) . وكذلـك يذكر براند (فى نفس الفصل) انه مسافر ليشهد جنازة ، فيسأله « اجنار » عن هـذه الجنازة ، فيقول :

« جنازة احتضار اله المسيحية الذى تدعى انه الهك » .

ومن خلال افراح العرس التى دامت ثلاثة ايام ، يصيح براند فى وجه الشعب الذى اسلم نفسه لملذات الارض :

« واها ! اعرفكم حق المعرفة ، ايتهـا النفوس المائعة ، ويا ذوى الخطوات الثقيلة !! ان صلواتكم جميعها ليس لها من القوة المجنحة ، ولا من صرخات القلق ما يكفى لان تصل الى السماء .. وليس فيها من اصداء الدعوة المفروضة اكثر من تمنى لقمة العيش » .

فالذى يعوز الشعب ــ فى نظر براند ــ هـو الارادة ، وهى سبيل ارواء الظمأ النهم لدى الشعب الطموح ، كما يقول براند فى الفصـــل الثالث من المسرحية المذكورة لابسن :

« ينسى الناس ان بالارادة وحدهـا يجب ان يرتوى اولا العطش ، عطش الانتصاف للشريعة » .

ومن اجل ذلك ، يهيب بالشعب هكذا فى الفصل الثانى :

« هلم الى اذن ، ايتها الاجسام الثقيلة ، فمن الوديان المغلقة هنا ، راسا الى رأس ونفسا الى نفس ، لنحاول معا القيام بالجهد الذى يطهرنا ، ليس من حد وسط . فلتكبت الاوهـام ، ولتحى الارادة ، وهى الاسد الفتى ، فليعمل من يشـاء السيوف او الفئوس ، كل يستطيع ان يظهر بهمته على سواء .. »

ونفس الخواطر السابقة هى محور الموقف فى مسرحية بشر فارس كما اراد ان يكون . وتتراءى اصداء هذه الخواطر مباشرة فى حديث فدا ، حين يوجه اليه الامام هذا السؤال :

« هل تقلب سلطـــان الشرائع ؟ » ويتهمه بأن الشرائع .. **« صخور رست انت تحتقرها ، وترفع رعونتك هباء .. حتى تستبد بنا وبالكون »** .

فيكون مما يجيب به فدا :

« .. الكون مبذول لنا ، ليست أنفاسنا رغبة له هينه . اما رواقه المشحـــون بتزاويق العبث فلا يطمئن تحته الا تثاقل الجسد » .

وكأن الشعب لم يفهم مقصد فدا ، وكأن بشر فارس يقصد بذلك توكيد ســمو دعوة فدا عن مستوى الدهماء ، فيجعل امرأة تقـــول لاخرى تعقيبا على كلام فدا السابق :

« أتحسبين ان جسمك ثقيل ؟ »

ويضحك منه النفيف . فلا يبالى فدا بضحكهم ، قائلا :

« لنجعلن اليـــاقوت واللؤلؤ نهبـة سـهلة (الياقوت واللؤلؤ غلاف زائف وزخرف خـادع للكون الحقيقـــة فى لغـــة بشر فارس) .. **لن تنفد لان ضمائركم قلما يتحرك نهمها (مهلة) ان الاغلال التى احكمتم تذهيبها تليق بمن رفع بصرا سرعان ما يطيش فينكسر ، ومعه ينكسر العطش الخفى »** .

لنلحظ ان نفس تثاقل الاجسام وارواء العطش الخفى من الصور التى اوردها ابسن فى مسرحية (براند) .

وكما يتبلور الموقف حول رمز العاليـــة فى مسرحية بشر فارس ، يتبلور الموقف كذلك حـول رمز المغامرة بالصعود الى كنيسة الاعلى ، كنيسة الثلج فى قمة الجبل . وهى المغامرة التى يقوم بها براند ، فيلقى حتفه .

فعلى الرغم من ان براند فى مسرحية ابسن قسيس ، يمارس سلطانه باسم شريعة لم يحددها ابسن ، تظل افكاره مدنية علمانية ، اجتماعية فى جوهرها . ومغزى موقفه فيها هو نفس المغزى فى موقف مسرحية بشر فارس . فحين ينبهر القوال بالعالية ، ويقف منها موقف الخاشـــع القلق ، يعقب على قوله هادى ذو الارادة القاصرة :

« وقرنها رمح ركزه رب جبار . أى ثار يطلب يا ترى ؟ » .

ولكن فدا يحب المغامرة ، ويثار من العاليــة شغفا بالمشقة ، وحبا فى تزكية الارادة :

« لا . لا !.. ها هى ذى .. ها دموع تصببت (مهلة فى همس) بالحزن هذا الرب ، شق عليه عجز الخلق عن ادراكه . اما من احـد يرحـل فيمسح الرمح بنقاوة قبلة ، فينجلى العار ؟ » .

والعار هنا عار خور العزيمة فى الشعب. وهذا الخور يتطلب رجلا ، فردا فى خلقـــه ، ليكون القدوة . ويتضح هذا الهدف المدنى اكثر من ذلك على قول فدا لحبيبته هنا ، وسط خواطر الحب والجمال ، محدثا اياها عن المغامرة لعشب الخلود: **«اتخشين ان تشغلنى الابدية عنك ؟ هونى عليك . لا أهواها ، لا اطأطىء لها . انما اريد ان اروضها »** وليست هدايته الى ترويض المصاعب وطلب المشاق سبيلا لغاية خاصة به ، ولكن الذى يهمه منها هو الجانب الاجتماعى ، جانب الغضب للحق المضيع من حوله فى نفوس اللفيف المحيط به :

« بالله لا تغارى من الابد . سر مطامعه ان يزحم شمس طلعتك حولى . انما انت التى ترشدينـه الى بابى حين تقذفين فى همتى شعاعا غضا جذبته من براءتك ، فيوقد فى رجولتى غضبا للحق » .

●

وعلى نحو ما راينا من معنى للموقف العام فى مسرحيه بشر فارس ، نستطيع ان نفهم سر رموز المسرحية كلها . وعبثا نبحث عن جذور اجتماعية وحدث انسانى محدد فى المسرحية . فالمسرحية صراع افكار فى مجال التجريد ، وفى ميـــدان المطلق . ويفترض المؤلف سلفـا ان الموقف مبرر من نفس القارىء ، ومن الخيال القادر على وصل هذه الخـواطر بعضها ببعض . فهى اذن الرمزية الظليلة ، حيث تجد الخطرات الشعـرية الموحية منطلقا يقصد فيه المؤلف الى التعميم والتهـويم . وليس لدينا فى المسرحيه ماض من الواقع نفسر به موقف فدا وتلميذه ، ولا حب زينـــة المستاثر القلق، ولا هيام « هنا » الرقيق الهفاف ، ولاتحول فدا عزوف عن زينة الى وله لا يروى امام هنا .

وعلى الرغم من ذلك نجد وراء الخواطر خيوطا ينسجها المؤلف فى عالم المنطق المجرد . فمنطق فدا ذو مستوى خاص به ، يصطـدم مع منطـق الشخصيات الاخرى المشتركة معه فى بيئتـه . ومن خلال هذا الصدام تناقش قضايا عامة تعيش فى رءوس مجتمع فدا على اختـلاف مستوياته . ويظهر نوع من التطور فى الموقف من ثنايا النقاش والصراع الفكرى التجريدى ، ويظل هذا التطور منطقيا اكثر منه نفسيا .

ويحرص بشر فارس على ألا يحدد معـــالم الشخصيات المشـــالة للفيف من شعب فدا ، فيذكرها بوظائفها ، او يوردها نكـرات مسرحية : فالشعب طائفتان من رجال ونساء ، ومنهم الاعمى والكسيح ، ثم القيثارى والقوال . وفيما عـــدا « هادى » و « زينة » و « هنا » لايذكر المؤلف اسماء اخرى بجانب فدا البطل ، وحتى الامام ممثـــل الشريعة التى « تقلص وجههـــا » يذكره المؤلف كذلك بوظيفته لا باسمه . وللامام خلقه الرجعى فى وجه الشعب . وهـــو يمثـــل الطرف الآخر المناقض كل المناقضة لمسلك فدا .

والدهماء تتطلع الى الاعلى ، الى العالية الرمز ، فى خشوع وتوجس . تود فى طموحها لو يفض مستودع سر العالية ، ولكنها تحمل لها الاكبـــار والاجلال ، ويظل همها فى الســـفح . ولا ترى فى تطلعها إلا الجانب الحيوانى ، فالاعلى ليس سوى مستودع لذة . وتعجب الدهماء حين تستمع الى ان فدا سيغامر باكتناه السر . فيصيح احـدهم ذاهلا : « رجل يصعد » !! وقد راينا من قبل كيف ينظر فدا الى داء هذا الشعب فى اسفافه وميوعة ارادته ، وانجذابه الى الادنى . ويتميز القـــوال دون الدهماء بأنه يشعر بقلق غامض ، يعـانى من اجله .

فالتهاب اللذات بمثابة مخدر للعزائم ، يتلهى به الارقاء ، ارقاء المادة . فازاء انتفاضة الفلاحين نشدانا لاشباع نهمهم المادى ، يترجم احساسهم القوال : **« هذه انتفاضة المكبل !! يوم ولا يوم سواه .. نحن العبيد . هلموا الى الفرح ، نحك بزبده ختم العذاب فى اعناقنا !! هذا عيدكم يا عرائس ، زفها استهزاء الموت »** . وهم عبيـــد الارض ، يغذونها بدمهم نظير مضغة يشره بها نهمهم ، ولهم من الحقل الجهد والعدم ، كى يحيا الوادى يافهم بخصبه كأنه كفن . ووثاقهم المشدود الى الارض قيد آمالهم الى اسطورة وجود . وشعور الفلاحين بهذا البؤس ضعيف ، سوغته لهم العادة ، فهـم يستطيعون قيدهم . وهذا مغزى نشيد القـوال الذى يصور تصويرا ظليلا نوع الخلـق الـذى يضيق به فدا ، وسيثور عليه . ينشد القوال :

وغـــدير رمى بدمى
عند حقـل من الفتن

نزهة الارض من سقمى
انا اسطـورة الزمن

●

عنـد حقل من الفتن
رفـه خفـة النعيـم

عز نشوان من محنى
هو يحيا ولى عدمى

●

نزهة الأرض من سقمى
من غرامى بممتهنى
املى مضغة النهـــم
لفنى الخصب فى كفنى

●

انا اســـطورة الزمن
تاج وهم من الهمـــم
ضيف روض بلا فنـــن
غـرد فى دجى الصمم
انا اسطورة الزمن

و « زينة » الراقصة فى الفصل الاول بمثابة الرمز لهذا الحرص المادى . ورقصتها بمثابة لذع فى الشعور ، فى نظر القوال ذى الضمير القلق ، حين يطلب منها ان ترقص ، قائلا :

« .. وهذا الصعيد شراب الدماء ، دعى جلبة البدن قرعه . وعلى وجه الحقل تصورى فاقذفى زفراتنا » . ولا يضيق الامام بموقف زينة وهى ترقص ، لانها هدهدة للعزائم كى تظل فى مواطىء اللذائذ ، وفى سفح الوجود . فهذه البهجة لاخطر فيها متى لزمنا القصد ، وهى الدرع ضـــد تكتل القوى فى وجه الامام الرجعى المستبد .

وعلى الرغم من ذلك تسرى فى حنايا نفوس الفلاحين نزعة مستترة نحو الخـلاص ، فيصيح أحدهم على ذكر السفح :

« أمنه غذائى ام انا الذى يغذيه ؟ » .

ويظهر القلق لدى القوال بخاصة فى عباراته وفى نشيده السابق . وهذا نوع من التجاوب مع ثورة فدا المزمعه لتخليص الفلاحين من ميوعة ارادتهم . فهم بحاجة الى رجل ، والى مغامرة . ولن تجدى النصائح ، بل لا بد من قدوة .

والكسيح والاعمى بمثابة تجسيم لجـانبين من جوانب النقص الخـــلقى لدى الشعب . فهما مستاثران تعوزهما يقظة الباطن ـ على حد تعبيـر فدا . والاول منهما رمز لشلل الارادة ، والثانى رمز للغفلة عن الآخرين . وهذا ما يعبر عنه الامام، يريد ان يثبط همة فدا كى يقعد عن المغامرة :

« .. تأمل فيهما : (يومىء الى الكسيح) هذا نصيبه قدمان عصفت بهما رعدة الجزع ..(مهلة . يومىء الى الاعمى) اما هذا فاصبح نظره لايدور الا فى انحلاله الباطن » .

وفكرة الكسيح والاعمى ، وان كليهمـــا يتمم صاحبه كما يحكى عنهما بشر فارس ، مشهورة فى الاناجيل ، ولكنه يستغلها رمزيا فى المعنى السابق.

على ان بينهما وبين فدا شبها يضيق به الامام كذلك . فمبدؤهما الخلق الفرد فى وجه جبروت الجماعة على الفرد . ذلك ان فدا ينشد الخلاص فى قدوة فدائى مغامر . وهى سمة مسلك الفرد فى وجه الجماعة ، على حين يحرص الامام على مبدا طمس الوعى الفردى ، كى يســاق الشعب سوق القطيع ، فى حين همهما كهم فدا من حيث التفرد ، ولكن تفردهما انانية ، على حين هــدف فدا اجتماعى ، على نحو ما اشرنا فى معنى الموقف العام للمسرحية ، وكما يتضح من حديثنا فى بقية الشخصيات وتطور موقفها . وهذه الوشائج بين الاعمى والكسيح من جهة ، وبين الامام وفدا من جهة ثانية ، هى التى تجعل لهاتين الشخصيتين وظيفة فنية فى الصراع الفـــكرى التجريدى للمسرحية .

وانما كان القوال اشد القوم حساســية فى ترجمته لقلق الخبىء فى نفوس الفلاحين وموقفهم، لانه اخو القيثارى ، وللقيثارى وظيفة نفسية فى اثارة الخواطر . فالانغام سبيل السمو بالعزائم ، واثارة المشاعر نحو المجهول ، وشحذ الهمـة فى طريق المغامرة . فزينة ترى انه « لايرد الرمق الا القيثار » ، وفدا فى الاعلى لم ينفرج امامه المضيق الا باصداء القيثار ، وحين تبددت النغمات خارت عزيمه فدا ، واثقلته ابخرة الحقد . وانغام القيثار تثير الهمة ، لانها تحرك مشاعر الحسرات ، فتدفع للخلاص . يقول هادى :

« هذا الضارب بالقيثـــار سقام الوحشة فى تناغيده . لكن جولانه فى اتون الدنيا يلفح الحانه فيجددها بحانة عن أصل الحسرة » .

وهذه الحسرة تنقلب الى ولولة لدى الضعفاء ، ولكن تتسامى بها الهمم التى تستنطق العبـــرة فتتطلع الى دوار المخاطرة ، فيقول الفلاح مشيرا الى القيثارى :

« هذا تكرهه .. يبكى بغير دموع »

ويجيب هادى :

« لانه من صمت المحنة يستنطق العبرة ، ولكم يترك الولولة »

وتعقب زينة :

« لا ريب انكم أعداء الدوار »

وفيما يخص القيثارى والقيثار ، نحن فى مجال الرمز المحض ، وفى مجال صوفى كذلك ، اذ يرى الصوفية السماع اساسا لسمو الروح ، ولكـن المؤلف يجعل للقيثار وظيفة فنية ايضـا لارتباطه بمغامرة فدا ، وبمشاعر الجماعة .

●

وشخصية « زينة » ، ثم شخصية « هنا » ، اشد ارتباطا بالموقف وبالخواطر النفسية والآراء

الفلسفية لدى « فدا » . وكلتاهما تمثل نزعة خاصة تتيح لفدا ان يفضى الينا بآرائه ، وكلتاهما مفتاح هام لفهم الموقف فى المسرحيـــة ، ثم لفهم شخصيه فدا نفسه. ولذا نتحدث عن الشخصيات الثلاث معا فى ارتباط بعضها ببعض .

منذ بدء المسرحية يبدو « فدا » ارادة خالصة ، وعزما مشوبا . وحول هذه الصفة تتجلى فضائله ونقائصه ، وهى سبب اعجابنا به ، كما انها سبب اخفاقه فى النهايه .

وليست العزيمة او الولوع بالمغامرة مجرد فكرة عابرة لدى فدا ، بل هو مبدؤه الذى كرس لـه وجوده . وهو لا يعتبره مبدا ذاتيا فحسب ، ولكن بمثابة شعار اجتماعى يتحقق به وجوده ووجـود مجتمعه معا . فهو المبدا الحيوى الذى يجب ان يبرا به شعب منى بشلل الارادة . ولن يتحقـق هذا المبدا بمجرد التسليم به او الايمان به ، بل لا بد من القيام به عمـلا . ولهذا ينتهى الى وجوب التضـحية ، التضـحية بالنفس . ولـكن النفس لا تساوى التضحية ، ولا تجدى تضحيتهـا ، الا حين يكون وجودها ثرى الجوانب ، بحيث تكون فى تضحيتها قدوة . فبدون حمية ، لا رسـالة للانسان . ولن يعرف امرؤ ماذا يكون القضـاء ، ولكن قد كتب بحروف من نار ان على المـرء ان يحتفظ فى المحنة بصلابة عزمه حتى النهـاية . ولا نجاة بالمساومة . ولن يغنى شيئا عرق القلق . اذا لم تستطع فلا عليك ، ولكن لا عذر اذا لم ترد . وباسم هذه الافكار يقف فدا موقف العداء من روح الفلاحين الممثلين لدهماء الشعب فى المسرحيـة ، كما سبق ان ذكرنا . واشد ما يضيق به فدا هو الحلول الوسط . فلا شىء دون التضحية بالدم . ومن وقف بارادته دون ذلك لم يحقـق ذاته ، فليس اهلا للحب ، لانه ليس حيا ، ولان حياته موت . وهـذا سبب سخطه على « زينـة » فى المرحلة الثانية من المسرحية . فهى فوق الدهماء لتعلقها بمن سمت ارادته ، ولكن مسئوليتها اكبر، لانها لم ترد هذا السمو بعد ان شعرت بالقلق من اجله . ولذلك فهو اصم على ندائها له . تقـول زينة فى المرحلة الاولى :

« حبه لى .. هل استطعت ان اثيره ؟ هل تهز البسمة معبدا من رخام ؟ تنوح ، تموت عنـد قدميه » .

وفى « زينة » شطر شعبى باذعانها الى اللهو ، ورقصها ترضية لمسرة اللفيف ، وشطر تتجاوز به احاسيس الدهماء ، وتنفرد دونهم بالتعلق بفدا فى تساميه . وكيف لفدا ـ ومبدؤه ما ذكرنا ـ ان يرضى منها بالموقف الوسط ؟ عليها ان تكون هى هى اولا ، اى تحقق ذاتها بجهـدها ، فلا توزع مشاعرها ، او تجزىء جهودهـا ، كى تتسق مشاعرها مع من تتعلق به .

ولكى تكون هى نفسها عليها ان تعتنق مبـدا التضحية ، وتسلك طريق المحيـة ، ماضية فى الشوط حتى النهاية . فها هو ذا فدا ينصحها :

« هبى نفسك لنفسك ، هى لك اولا .. لا تعظم الهبة ولا تنجع الا اذا وافقت معدن الذى يتقبلها . هذا ضارب القيثار يفد علينا وقد تنسم الاحاديث من افق الى افق ، فيقول : هنالك اله لم يرض الا بلحم ابنه دما وقربانا .. الشمس تحترق لتنثر الشعاع » .

وبهذا المبدا نفهم هذا الحوار بينه وبينها :

فدا : عجيب . ان تهبى نفسك لى اهون من ان تهبيها لنفسك !

زينه : لا اجدنى الا ساعة اهيم فى طلبـك ، اتعقب طفراتك وهدآتك .

فدا : ظل يلزمنى ، مانفعه ؟ .. هل أجر ميتة ؟

زينة : جرها . ان الهوس الدائر فى سـمائك كفيل بأن يبعثها

فدا : الحياة لا تأتى من الخارج .

ومبدا « هبى نفسك لنفسك اولا » يذكرنا بمبدا براند فى مسرحية ابسن ، وهو مبدا يتكرر فيها ، وتعبير ابسن عنه اوضح : « كن انت نفسك اولا »

وزينة رمز الانســانية المترجحة ، تحس فى غموض بطريق الخير ، ولكنها تتردد فى سلوكه . لا بد من مهماز العزيمة والتضحية . وهى لذلك ليست اهلا للحب . او ان الحب الذى يعوزها هو حب القسوة عليها كى تفيق . وهى قسوة تتفق ومبدا فدا فى اعتناق التضحية ، وفى العزيمـة المجردة . ونوع قسوة الحب هو الذى منحه الله ابنه فى المسيحية ، فقد احبه ، ولم يرض بسوى دمه قربانا . وهنا ايضا نعود الى « براند » ابسن.

تقول « انيس » حبيبة « براند » له فى الفصل الثالث من تلك المسرحية :

« ولكن سيهجرك كثير من النفوس اذ تتطلب : (الكل او لا شىء) » .

ويجيب براند :

« ما يدعوه العالم حبا ، لا اريده ولا اعرفه . انما اعرف حق المعرفة حبا كحب الله ، وهو حب ليس مائعا ولا وديعـا ، بل قاس حتى اهوال الاحتضار ، يريد ان تكون لمسات الدلال لطمات . ففى الزيتون ، بم اجاب الله ابنه المرتاع يتوسل اليه قائلا : انزع عنى هـذا الكاس من العذاب : هل انتزع منه الكاس المرة ؟ كلا ! فكان عليـه ان ان يشربها حتى النهاية » .

وما اشبه اجابة «زينة» بطلبها من فدا ان يرفعها الى سماواته ـ فيما سبق أن ذكرنا لها من نص ـ باجابة انيس لبراند :

« نعم ، ليكن الامر كما تقول . آه ! ارفعنى الى حيث تصعد ، قدنى الى سماواتك فى الاعلى ، لدى قوة الحميا ، ولكن دون بسالة . احيانا يعرونى خوف ، واشعر بالدوار ، وتثقل بى قدماى نحو الارض » .

ويعقب براند على قولها بأن مبداه فى التضحية عام للانسانية جميعا :

« أى أنيس ! هذا امر لجميع الناس لا حل وسط أبدا !! فالحلول الوسط جبن . يدين الانسان عمله اذا وقف به دون النهاية ، وفى نطاق الشكل . حكمة يجب ان تلحظ ، لا فى مجرد القول ، ولكن فى سلوك الحياة » .

وهذه القسوة عند براند هى ما يفهم من معنى الحب ، او هى نوع الحب المفضل عنده حتى تستقيم الانسانية ـ شأنه شأن فدا تماما فى مسرحيتنا ـ وهو لذلك يسخر من الحب فى معناه الدارج الذى تتعلل به ميوعة الارادة ، ويتخذ تعلة الدلال على الحياة .. يقول براند معقبا على ما قاله الطبيب الذى نصحه بالاعتدال فى مسلكه ، وبالتخلى عن قسوته :

« الطريق ضيق وعر ؟ يهجرونه تعللا بالحب . ويتبعون المهيع الذلول الآثم ، معتمدين كذلك على الحب ، ومن يرى غايته دون جهد ، يأمل فى النصر عن طريق الحب ، ومن هو على يقين بأنه فى ضلال ، يتلمس له ملاذا فى الحب !! » .

وترد هذه الخواطر مرارا فى مجرى مسرحية ابسن ، كما ترد مرارا كذلك فى مسرحية بشر فارس . ولنكتف بذكر شواهد من مسرحيتنا . يقول فدا لزينة :

« ميزان الحق لا يعتدل الا بعد خوض فى هول المحن .. » .

وكذلك :

« أحب فيك ما أحبه لك .. اين القربان حتى يطيب جو امالك برائحة الثقة ، فيعيننى على صون ارادتى من كل خبث » .

وكذلك يكرر :

« اسمى يهزق .. لم لا ؟ للفورة ايضا حق فى طلب القربان » .

ومن ثم نوفق بين ضيق فدا بالحب حين يكون بهجة ومدعاة ميوعة ، ولا يتطلب تضحية ، وبين ولوعه به حين يكون تضحية ، كحبه لهنا .

وعلى الرغم من النفور الظاهر بين « فدا » و « زينة » ، تبدو شخصيتها فرصة لابراز جوهر مبدا « فدا » ، وأثر هذا المبدا . ذلك انها رمز الانسانية المترجحة التى ضحى « فدا » من اجلها . وهى بذلك ابرز من شخصية « هنا » اذ ان «هنا» تذوب فى شخصية البطل . لانها بمثابة تجاوب تام معه . فهى مؤمنة كل الايمان بفكره الجسور ، مهيأة سلفا لقبول تضحيته من أجل النصر . وما أشبهها بشخصية «انيس» بعد زواجها من براند ، فكل من « فدا » و «هنا» تضحية نشاز فى جوقة الجماعة ، كما تقول « هنا » بعد صعود حبيبها فدا :

« ونحن كالنقرتين على صدر دف ، كلتاهما الآن فى سبيلها ، سوف تشتبكان يوم يدوى طبل النصر وقد نشز على الاوزان الدارجة . حينئذ يلتصق القلب بالقلب يقتسمان عبء الغبطة » .

وهذه الغبطة المأمولة لما يحن وقتها . فقد غابت « هنا » فى سلبيتها روحا رقيقة صافية النفس ، ولكنها نفذت الى صميم دعوة فدا . ولم تقو ـ روحا ـ على تحملها ، ففاضت نفسها . وكأنها تتويج لما فى التوراة من ان من راى الله جهرة مات . وهى فى صفائها أهل للحب . بمعنى التعلق بها ، اى الحب العطوف الحنون . فهى صورة للانسانية فى مستقبلها حين تسمو ارادتها فتكون اهلا للحب بعد أن تصمد للمحن ، وتعلو بها . وكذلك كانت « انيس » بالنسبة لبراند ، مع تفصيل يطول ايراده هنا .

•

ومن خلال الشخصيتين : « زينة » ثم « هنا » تتجسد فكرة فدا فى التضحية . فهو معتد بذاته الى حد الكبرياء ، حتى انه ليقارن نفسه بعيسى الرسول . ولكن فى سبيل اى مبدا يحرص فدا على التضحية ؟ لا يحدد مؤلفنا هذا المبدا . فالتضحية غاية فى ذاتها . لانها درس للشعب ان يتسامى ، بارادته فيثور على القيود التى يمثلها الامام . وغاية ما نفهمه انه يضحى من اجل غيره ، لا لنفع خاص به ، فالانطواء والاثرة عمى وتخبط ، كما يقول فدا :

« اى والله . لا اجد مروءتى الا حين اجد همتى قادرة على حياة غيرى .. تفهموا ما أقول : انما تنشط حياتى عندما اقدر حياة غيرى حق قدرها . من اى وجه اقدرها اذا هى امتنعت على ؟ الاعمى يقبل ويدور حول فدا حاملا الكسيح . زينة بين اعجاب وفزع) : لا بد لى من حياة غيرى (مضطربا) لان حياتى لا تخضع لى .. »

وطبيعى ان يعارض « فدا » بمبدئه جميع القوم من حوله ، وان نال اعجاب بعضهم . ولهذا يرمى

بالقسوة من نفوس « تخلت عن جوهرها » في نظره . وتنذره زينة :

« ويلي منك ! الظالم جالس في صدرك انت . لا يبلغ رب ولا عاشق قسوتك . أراك ترفق يدا جبلتها من ثلج فتمسح بها قلبا انت خلعته وصلبته » .

وتتنبأ له :

« ستكون انت القربان » .

ثم تقول له في الفصل الرابع — المرحلة الرابعة — **« ضللت الطريق ، خفيت المعالم على وجدانك لما طوقته بالقسوة .. »**

ثم في نفس الفصل تناجيه بعد صعوده ثانية : **« .. ان الدوار الذى ترعاه في نفسك ابلغ هولا وابعد استهواء .. اتراك جربت الحب ؟ هل تدرى؟ تطالب الحب بما يفزع منه الحب نفسه : تبتغى الملء الطافح .. »**

•

وهل لنا ان نذكر القارىء بأن « براند » اتهم بالقسوة في مسرحية ابسن السابقة الذكر؟. اتهمه بها الفلاح ، حين نصحه براند ان يعبر المهالك لنجاة روح ابنته ، ودعاه أن يخاطر بحياته (في الفصل الاول المنظر الاول) فقال له الفلاح انه يرهب الموت، لان خلفه امه واهله ينتظرانه ، فأجاب براند بأن عيسى كانت له أم وقد ضحى ، فيتردد الفلاح ، وهنا يقول براند :

« عد ! حياتك سبيلك الى الموت، انت تجهل الله والله يجهلك »

ويصيح الفلاح :

« انت قاس » .

ثم تتهم « براند » بالقسوة امه كذلك ، حين يطلب منها التبرع بكل ما لها ، لتموت عريانة من ادناس المال طلبا للنجاة ، ويأبى ان يراها براند في احتضارها الا بعد النزول على رايه ، فتقول :

« ان الله ليس في قسوة ولدى » !!

ثم يلفته الطبيب — الذى زار ابنه المريض — الى الخطر الذى يتعرض له الابن ، وان عليه ان يهاجر من المكان الى مكان يستطيع ان يتحمل جوه ، ولكنه يابى لانه يقيم في هذا المكان تادية لواجبه ، وهنا يقول الطبيب :

« صور في كتابك الثرى بالمعانى جرعة مالوفة من الارادة الانسانية . ولكن حساب الاحسان — ايها القسيس — صفحته بيضاء لا رسم فيها في كتابك » .

ولا سبيل لنا الى استقصاء الشواهد التي يلتقى فيها « براند » مع « فدا » في هذه القسوة التي يعدها كلاهما نوعا من الحب في سبيل المبدا ، فكلاهما — يحب دوار التضحية . وكلمة « الدوار » تتكرر كذلك لدى الشخصيتين .

•

وقد اشرنا من قبل الى عناية فدا بالنص على ان التضحية مقصودة لذاتها لزلزلة الرخاوة في طباع القوم . ومن ثم كان اخفاق « فدا » ضربا من النصر وكان الربح في خسرانه لنفسه . يقول « هادى » متوجها الى القوم ، ومتحدثا عن مغامرة استاذه التى آب فيها بالاخفاق حين وجد هنا قد ماتت .

« يا ارقائق السدر ! الحمد لله ، ازعجت ظلالا طالما اغفيتم عند هدتها البلهاء .. اقاتيل هذا ؟ »
ثم بعد قليل : **« مضى الى العلياء يستطلع هل وجد؟ ليس المهم ان يجد » .**

ولماذا اخفق فدا ؟ انه يعرف ان النبات الذى يخلد في نقرة الجبل اسطورة . وفي المسرحية نفسها ما يدل على الريبة في ان الاعمى والكسيح قد طعماه . وقد اوردنا من قبل ما يدل على ان « فدا » انما قصد الى فضح السر حتى تزول هذه الرهبة للعالية ، وهى الرهبة التى تذل اعناقهم . هنا يذكرنا اخفاقه ايضا باخفاق براند . فاخفاق كلا البطلين ثمرة للقسوة التى اشتطا فيها باسم الحب. فخلا قلباهما من العطف . ويتعرض « براند » في الاعلى لمحق من روح الشيطان ومن قساوة الطبيعة. وامام الموت تحت ركام الثلج في الاعلى يصيح :

« خبرني يا الهى ، امام الموت .. الا يمت بصلة الى النجاة ان يريد المرء ما يريد بكل قواه ؟! » .
وهنا يرتفع صوت من ثنايا جلبة ركام الثلج المتهاوى يسحقه : «الله اله الحب والاحسان». وفي الاصل يعبر ابسن عن المحبة والاحسان بكلمة لاتينية وهى تتضمن فكرة الحب السماوى والعطف . وكذلك « فدا » — في مسرحيتنا — ضل الطريق في غلوه ، فخلت صفحة حياته من العطف . وعلا بمبدئه فوق القدرة المألوفة. وقد بلغ به الحرص على تجديد قوى الناس الى درجة الحقد عليهم . فغشت سحابات الحقد عليه الطريق . وحين يعود « فدا » فيجد « هنا » قد ماتت ، لانه لم يلق بالحجر ليخبر انه حى ، يكون هذا آخر مظهر لقسوته على الناس ، فقد نسيهم ، على حين هو يشتط في مبدئه من اجلهم . ولكنه يستمر في الرهان بصعوده ثانية فيستوقفه القوال متسائلا :

« خبرنا انت الذى يجسر على مطاولة الابدى : هل وجه الارض باطل ؟ » .

وفي اجابة « فدا » معنى الدرس الذى القاه على الشعب بمغامرته ، حين يقول :

« باطل؟ (ينفى بايماءة ثم يتماسك) قد يكون.. من جراء الدم السمح تبذلونه فى غفلة .. آلام البشر تغذو غرور الطين . (مهلة) الارض ، كمثل السماء ، جدير بها ان تكتسب، لكنها لا تمنح كنوزها حرة الا اذا استعرت بجمرات الانفس الزكية ، فيعتز عليها كل هين ، وفيها يتأصل كل عارض ، حتى تفاهة الرمال تتبختر فى تماويج سراب يرقرقه خاطر متشوف .. انما العدم نحن البشر اذا لم نمد حبالنا الى قمة الخيال » .

والذى ينص عليه «براند» – فى مسرحية ابسن – من ان حياته كانت بمثابة برق خلب ابصار القوم فى مجرى حياتهم الحزينة الوديعة ، تفتح عيونهم ، يحرص مؤلفنا ان يطيل فى بيانه على لسان «زينة» و « هادى » ، فى المرحلة الخامسة – الفصل الخامس – من المسرحية العربية. ففدا لديهما مثار اعجاب بعزيمته . فيقول « هادى » مشيرا الى فلاح :

« اذا انهد هذا الفلاح فالى غير نهضة ، تربة اكول مصت عظامه حتى صبابات الضنى ، وهو راض يستمتع ببضع سنابل .. اما هو (يقصد فدا) – هو الذى كتم تجاه رثتيه مثل جلجلة الرعد فمغنمه ان يطرح العدم الذى يحصره ، لكى ينهض بعبء الكون » .

ثم تجاه شماتة الامام : **« فتيل الرب – الرب المحدث – نفسه ، ولن يبعثه الابشر . سيأتى اليوم اتسلق فيه منارة الابد ، فاسال بهاءها ما يقتضيه الفوز من عروق تنفجر » .**

وقد اصبح القوم بعد « فدا » يحدقون فى العلياء بعد أن كانوا يرهبونها . وهنا يتزعزع الامام ، ويخاف من الحمى الوليدة فى اذهانهم ، لانه – وهو الرجعى فى وجهته – يخاف ان تهيج الحمى المشاعر . وتبارك زينة هذه الانتفاضة ، وهى كما قلنا رمز الانسانية زلزلتها رجفة المغامرة فى طريق البعث ، تشيعه فى صعوده الثانى بهذه العبارات :

« .. متى تنزل بى فزعة اخرى ؟ .. حماك الله ! نفضة بعد هذه وسرعان ما يهيب بى جناح كشاف حتى الشوط الاخير .. »

ولا يزال « فدا » حيا بدرسه ، يسير على اثره « هادى » ، كما توصيه « زينة » :

« مهلا ، هادى ! انه لايزال فيها . اليه يحدقون ولن يكفوا . يا له من نصر !! ما حسبتهم يالفونه.. نصر عابر ، نعم . هل للبشر ان يفلحوا فى قطع الحبال تشد سواعدهم الى ذبذبة الجبن ؟ ارخاء الحبال برهة بعد برهة ، ذلك كسب عظيم (مهلة) . هب استاذك ، ثقب المحظور ، الا ان كره البشر للاعجاز لن يبطىء ان يلحم الثغرة . اما هو فلن يغيب عن البصائر ابدا (فى بطء) الباقى سر ما ذهب .. ان يترك المرء الارض عن رضى، ذلك سبيله الى الدوام : يترك الاشياء كلها حتى الحب ، تمجيدا الحب .. » والموت بالتضحية خلود . وانما **« الجرم ان نهلك تحت شناعة ظلم »** ، كما يقول « فدا » بعد فقده « هنا » .

ولاخفاق « فدا » وظيفة فنية فى المسرحية . فقد تطور من داخله تطوره الوحيد . وهو قبل هذا الاخفاق ذو مستوى واحد . ورقته تجاه « هنا » – عقب قسوته على « زينة » – رمزية محضة ، ولا بد لفهمها ان نلحظ ما ذكرناه من قبل ، ولكنها غير مشروحة من حيث ارتباطها بذات نفسه ولا بوقائع محددة . واذا كان الاخفاق ذا هدف فنى فى المسرحيه ، فمعنى ذلك انه لا يقلل من قيمة الاعجاب بفدا الثائر فى تضحيته ، والمتطرف فى خلقه . ولذا يحرص المؤلف ان يستخلص العبرة من سلوكه، ويؤكد قيمة مبدئه ، على لسان « زينة » و « هادى »، وبالنسبة لاثره فى الشعب حين تطلع بعده الى الاعالى .

وليست معارضة الفلاحين بسواهم فى مسرحية بشر فارس بمعارضة طبقية . ذلك ان الشخصيات كلها فى المسرحية شخصيات شعبية . وفيما عدا الامام ، تظل كلها من الفلاحين وبيئة الفلاحين . فلا يقصد بشر فارس سوى معارضة بين مستويات فكرية . وحيث انه جعل تمرد « فدا » منصبا على سوءة الارادة ، واكبا بالناس الى الارض ، فقد اتخذ من الفلاحين مثلا لهذه الرخاوة لارتباطهم بالارض . وبهذا تتخذ صفة الفلاحة فى المسرحية طابعا رمزيا ايضا . ونظير ذلك فى مسرحية «براند» حين يدعو براند لفيف الاقليم امامه «عبيد الارض» لانهم اسارى ميولهم الدنيا .

و « فدا » فى المسرحية يرفض مبدا الامام الرجعى الذى يقيس الناس جميعا بمعيار واحد ، ويسلكهم فى خيط رتيب ، ويصبهم فى قالب ، كى يظلوا مكبلين بقيود القوانين والسنن الرتيبة ، فيتاح له بذلك ان يحتفظ بطغيانه . و «فدا» يابى سلطان المستبد بالجماعة حين تنطمس شخصية الفرد . لانه ينشد بدعوته صلاح الفرد كى يكون الوحدة القويه لمجتمع فتى . وها هو ذا يرد على الامام :

« استبد بكم ؟ يالى من افترائك ! الاستبداد بالعشيرة من فجور المستهتر بالسيادة وسفه الفاشل المتعالى ، اذبحوهما حيث كانا .. » ولكنه فى نفس الوقت ينشد توحد الكل فى مجتمع فتى لامكان فيه لموتى النفوس ، واسراء الغفلة والاثرة . على ان يكون على راس هذا الكل المتوحد ، بعد ان يقهر نواحي الضعف فيه ، فيبدله خلقا جديدا :

« الهاوية ، الصدع ، المطلع ، المطمع ، المسقط الخادع ، كل هـــذه يسويها نظر تصوبه النيـة الخالصة .. ويوم أتحدر اليكم ـ ناسـكا طاف بزوايا الغيب ـ سوف تطيحون عند قدمى ، وكانى الآن تطن فى مسمعى صرخـــاتكم : تلتفون على وتساءلوننى ان افتك بهذا الكسيح وبهذا الاعمى ، لانهما فتشا وقلبهما خاو من اليقظة » .

وهنا يجب ان نفهم ان « فدا » لا يقصد من قومه ان يطيحوا عند قدمه لانه سيستبد بهم ، فقـــد سبق ان انكر فى صراحة هذا الاستبداد ، كما انه يعارض كل المعارضـــة مبدأ الامام فى النظر الى الشعب كأدوات لعظمته ، وفى هذه المعارضة يتمثل جوهر خلقه ، وانما اراد انه يأمل ان يمحـــو ـ بمغامرته ـ وجوه الضعف التى مسخت وجـــود الشعب ، فينساق الشعب اليه ، ويتوحد معـه مبدأ . وهذا معنى الانتصار المثمر على الشعب ، بخلقه من جديد ، ولكنه انتصار القاهر الظافر فى وقت معا ، على نحو ما عبر عنـــه بودلير : « كل عظماء الناس قاهرون لاممهم نفسها » .

ويتلاقى فى هذا المعنى « فدا » مع « براند » ، حين نشد من شعبه كلا لا يتجزا ، يرى الله فيـه حفيد آدم وقد عاد قويا فتيا ، وقد سبق ان اوردنا هذا النص . وليس ذكر « فدا » للنســك وزوايا الغيب الا ظاهر صوفى يستر الفكرة الاجتماعيـــة وراءه ، كما تقطع بذلك النصوص المتواليـــة فى المسرحية . وما أشبه شخصية الامام فى مسرحية بشر فارس بشخصية عمدة الاقليم ، ثم بشخصية العميد الكنسى ، فى مسرحية « براند » .

●

وما دمنا قد ذكرنا مسرحية براند لابسن ، ونحن بسبيل شرح الموقف ومغزاه فى مسرحية بشر فارس ، فاننا نبادر الى توكيد الفروق الكثيرة المتعـــددة الفسيحة بين طـرق تصـوير الموقف فى كلتـــا المسرحيتين ، فبناء مسرحيـة بشر فارس ـ كمـا اشرنا من قبل ـ يعتمد على مجال منطقى تدور فيه افكار تتصارع ، على حين يركز ابسن الموقف على اعماق نفسية واجتماعية ، تبين فيها الرموز من خلال الواقع النفسى الرهيب المروع . ونعتذر عن تفصيل القول فى هذه الفروق التى تتطلب اكثر من مقال . على اننا لا يعرونا ادنى شك فى تأثر الاستاذ بشر فارس بمسرحيتـــه « براندا » تأثرا عميقا ، فى الموقف العام ، وفى كثير من التفاصيل التى اوردنا بعضها . وقد الف ابسن قصة سماها « براند الملحمى » ، وعلى الرغم من انه لم يتمها ، فقد حولها هى نفسها الى المسرحية التى سماها « براند » . وكذلك فعـل الاستاذ بشر فارس ، فقد الف قصة سماها : « رجل » ، طبعهـــا فى القاهرة عام ١٩٤٢ ، ثم حولهـــا الى مسرحية : « جبهة الغيب » التى نتحدث عنها .

وقد قلنا ان ابسن صور شخصياتهـا تفيض حيوية ، وعمق بعدها النفسى ، وكذلك جعلهـــا متصلة بالواقع الاجتماعى والسياسى فى الفترة التى الفها فيها : فقدكانت فترة صراع بين الالمانيين وشعوب الشمال ، وكانت الحرب قائمة آنذاك بين بروسيا والدانمارك ، وهى الحــرب التى انتهت باقتطاع جزء من الدانمارك ، وفيه مقاطعة سليفيج Slesvig وقد تعرف ابسن ببعض من اشتركوا فى الحرب من الجنود ، ومنهم برون Bruun الذى عرفه فى روما ، حيث كان يقيـــم فى تلك الفترة التى كتب فيها قصـــة « براند الملحمى » ثم مسرحيته : « براند » . واسم هـــذا البطـل المسرحى قريب من اسم الجندى المذكور ، كما هو واضح .

وكل ما كتبه ابسن فى تلك الفترة يفيض ضيقا بضعف من كان يدعوهم : شعوب الشمال ـ وفيها وطنه ، كما ان فيها الدانمارك ـ ويفيض بغضـــا وحقدا لا يعرفان تطرفا على البروسيين والالمان . وقد اشرنا من قبل الى انه كان يقيم فى روما ، ومن رسائله فيها رسالة يسخط فيها على جماعة من الدانماركيين ذهبوا الى كنيسة كان قــد مدح فيها احد القسس الشعب الالمانى ، ودعا لانتصار بروسيا ، فراى ابسن ان مجرد الذهاب الى ذلك المكان الذى مدح فيه الالمان كفران بالوطن . يقول فى تلك الرسالة لصـــديقه يذكر سخطه علـى اولئك الدانمركيين :

« يمكن ان تتصور الى أى مدى عرانى الغضب .. عندما كنت اجد نفسى وسط قطيع هزيل ، وحين كنت اشعر بالابتسامات الخبيثة من خلفى »

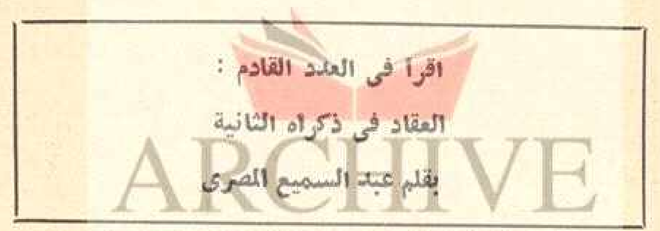
واذن ، فابسن ـ وتبعا له بشر فارس ـ يرى كلاهما ان القوم بحاجة الى « رجل » تثير همتـــه المتطرفة حمية شعب متخـــاذل ، داؤه فى ارادته الواهنة ، وكل منهما يتطلع الى توحد الشعب مع بطله المستهين بالمغامرة والفداء ، وقد حرص كل منهما حرصا تاما على الا يحدد شريعة هذا البطل ، واكتفى ان يتخذ منها اطارا تصويريا لموقف هو فى جوهره مدنى اجتماعى سياسى .

ولكى اى احداث اثارت بشر فارس حين كان يكتب مسرحيته ، ويصور موقف بطله ؟ ان تاريخ نشر القصة الأولى : « رجل » ـ وهى التى حورها الى مسرحية ـ يرجع الى عام ١٩٤٢ ، ولا بد ان نرجع الى احداث ما قبيل تلك السنة لنرى ما اثار ذهن بشر فارس الى تصوير الموقف تصويرا رمزيا ظليلا ، كثيف الظـــلال ، يستر وراءه معـــانى

اجتماعية وسياسية هامة . وربما كان يقيم خارج مصر ، فى بلده الاصلى : لبنان ، حيث الجبل الذى الفه فى صباه ، وصوره بالمالية فى المسرحية . ولا بد ــ للقطع برأى فى ذلك ــ من الرجوع الى تفاصيل حياة بشر فارس فى تلك المدة ، اذا قدرنا ان عمله لم يكن سوى محاكاة لآراء لم يستغرق فيها ، ولم يفعل سوى ترديدها ، وهذا ما على اصدقائه ومعارفه ان يفعلوه .

وخلق ابسن الفنى فيه هضم للواقع وتمثيل له فى آفاق نفسية بعيدة كثيرة الاشعاع ، ولكن معانيها مستقلة ، تقوم بنفسها ، ولها من جذورها النفسية ما يجعلها وحدة لا يتوقف فهم معناها على تعرف آراء صاحبها ، وان كان فى الوقوف على واقعه فى فترة كتابتها ما يكشف عن مغزاها العميق من واقعه هو . ولم يفعل ذلك بشر فارس ، فمسرحيته غير مستقلة بذاتها ، ويفترض فيها ان مبررات الموقف من الواقع معروفة لدى القارىء سلفا ، مستقرة فى ذهن القارىء من قبل بدئه القراءة ، فلا ينير له السبيل من تصوير حدث اجتماعى او تحديد معالم او ابعاد .

وعلى الرغم من ذلك لا ينبغى ان يمر هذا الانتاج الفريد فى ادبنا المسرحى دون تقويم له ، حتى يكون خطوة لنمو ادبى آخر يتجاوزه فى استيفاء أسس النضج الفنى الذى به يغنى ادبنا فى مجال جديد قد تحقق نظيره فى الآداب العالمية . واهمال النقد لمثل هذا الانتاج الطريف الغريب ــ على ما قد يكون فيه من ضعف وقصور لانه بدء الطريق ــ بمثابة قتل براعم فنية جديدة فى مهدها ، ولعلها لو نمت وازدهرت أن يضوع أريجها ، وتتعمق جذورها ــ فلا تبقى مهومة غائمة ، كما هى حال رمزية بشر فارس التى تكد وتجتهد ــ بل تمد جذورها فى ارض الواقع ، لتطول فروعها وتنضر فى سماء الادب المسرحى الرفيع .


اقرأ فى العدد القادم :

العقاد فى ذكراه الثانية

بقلم عبد السميع المصرى



جدلية التناص

جمال الغيطاني

Intertextual Dialectics
An Interview with Gamal al-Ghitany

Gamal al-Ghitany born in 1945 in Upper Egypt, is a prolific and brilliant novelist. He is known for his creative use of intertextuality before the term. was coined. In his responses to questions by **Alif**, al-Ghitany reveals episodes from his personal experience with texts as well as elements of his poetic vision which throw a new light on the phenomenon of intertextuality. The following is a translation of fragments from al-Ghitany's spontaneous and moving discourse.

- I can easily remember the first book I read.. It was a translation of Victor Hugo's **Les Misérables**.. I still recall entire lines from it.
- My reading developed spontaneously into two directions: translated world classics on one hand, and Arabic classics on the other.
- At the age of fifteen I became fascinated by the novels of Najib Mahfuz whose titles were drawn from my Cairene neighborhoods.
- One of the works that influenced me at a young age was Freud's **Interpretation of Dreams.** I remember borrowing the Arabic translation by Mustafa Safwan from Dar Al-Kutub. I could not afford a copy at the price of L.E. 1.50. So I copied it **in toto.** That's why I can still recall entire pages from the book.

- I read, furthermore, philosophical, political and historical works. I found Pharaonic history very distant, but Islamic history and especially the Age of the Mamelukes is still alive. I used to live in an area where the names of the streets and quarters continue to carry those of medieval times.. My interest revolves around the transformations of a particular place. After the defeat of the 1967 war, I rediscovered Ibn Ayas who lived in a comparable period in which the Ottomans defeated the Egyptian army. This historian expressed patriotic sentiments and genuine grief comparable to what I felt in the black days of 1967.
- I was able to go beyond the hegemony of the classical Novel and the **Nouveau Roman..** I can say now that I am oriented towards new modes of expression inspired by Arabic heritage.
- I don't work in a vacuum. I work with models drawn from Arabic narration latent in poetry, the Sufi tradition, historical texts or folk life.
- I try to learn from the conventions of the Novel, not by imitating them or abiding by them, but by going beyond them, via my own tradition and experience.
- For me the subject matter defines the form. In my **Book of Epiphanies,** the subject is death, time and amnesia; that's why I veered towards the Sufi tradition.

تقوم **ألف** بمقابلات مع الأدباء الطليعيين لغرض استكشاف منظورهم الإبداعي ورؤيتهم الجمالية . وقد ألتقت **ألف** بجمال الغيطاني واختارت من إجاباته ما يرتبط بموضوع تفاعلية النصوص . ويتميز جمال الغيطاني باستخدامه لظاهرة التناص في أعماله قبل أن تتشكل كظاهرة نقدية محورية . لقد أثرى الغيطاني بكتاباته القصصية أساليب السرد وأشكال القص ، وقد تناول النقد أعماله ونشرت عنه دراسات عديدة في الدوريات العربية والأجنبية .

وجمال الغيطاني من مواليد ٩/٥/١٩٤٥ من قرية جهينة في محافظة سوهاج بالصعيد وقد نشأ بحي الجمالية والقاهرة القديمة . درس فن تصميم السجاد ومارسه بين ١٩٦٢ — ١٩٦٨ . وقد اشتغل بالصحافة منذ عام ١٩٦٨ حتى الآن . وترجع بداياته في الكتابة إلى عام ١٩٦٣ حينما نشر في شهر يولية قصتين نشرت إحداهما في مجلة **الأديب** اللبنانية والأخرى في مجلة **الأدب** المصرية . وجمال الغيطاني على صغر سنة غزير العطاء وقد كتب ما يلي :

- **مجموعات قصصية**

أوراق شاب عاش منذ ألف عام ، ١٩٦٩
أرض — أرض ، ١٩٧٢
الحصار من ثلاث جهات ، ١٩٧٤
الزويل ، ١٩٧٥
حكايات الغريب ، ١٩٧٦
ذكر ما جرى ، ١٩٧٧

تورجنيت كما قرأت **العاصفة** ، **وسقوط باريس** ، لإيليا ·اهرنبورغ **الحرس الفتى** لالكسندر فاديف . وأذكر أن سلسلة ظهرت في هذه الفترة بعنوان مطبوعات الشرق قرأت فيها لألكسندر كوبرين **سوار من عقيق** وترجمة ممتازة لتشيكوف قدمها الدكتور محمد القصاص ، ومجموعة قصص لسالتكوف شدرين . وبعض روايات تورجنيت . كان ذهابي إلى دار الكتب مرحلة أكثر تطوراً في حياتي ، وعندما بدأت ودعت بذلك عهداً كنت أعيش فيه مع لوبين اللص الشريف وأحلم أن أفعل مثله يوماً أن أسرق من الأغنياء لأعطي الفقراء ، وربما كان ذلك أول توجهي إلى الاشتراكية ، وفي نفس الوقت كنت أتعرف أكثر على التراث العربي القديم ، خاصة المصادر التاريخية للتاريخ المصري في العصر الإسلامي ، وقد أفادني في ذلك انني تعرفت في سن مبكرة بالمرحوم الاستاذ أمين الخولي في ندوته الاسبوعية « الأمناء » التي كانت تعقد كل يوم أحد ، وكان لتوجيهاته لي أثر كبير في تعميق قراءاتي التراثية ، والآن بعد مضي أعوام عديدة على هذه السنوات التي تمتد حتى بداية الستينيات (نشرت أول قصة في يوليو ١٩٦٣ بمجلة الأديب اللبنانية ، وفي نفس الشهر نشر لي مقال كنت ألخص فيها كتاب **القصة السيكولوجية** لليون ايدل ومنه تعرفت على جيمس جويس وهنري جيمس ومارثان دوغار الذي قرأت له بعد سنوات عديدة روايته **أسرة تيبو** ، الآن ألمح في هذه البدايات التلقائية بعض خصائص توجهي ، فقد كنت أقرأ الأدب العالمي المترجم . والتراث العربي ، خطين متوازيين استمرا معاً حتى الآن ، مع نموهما ، وتعميقهما ، غير انني لم أكن أقرأ الأدب العربي المعاصر بنفس القدر من التوسع ، كنت أقرأ لهؤلاء الكتاب العظماء وأحلم بأن أكتب مثلهم ، نعم لقد نموت في ظلهم ، وتأثرت بهم ، ولا تزال بعض الروايات التي قرأتها منذ حوالي ربع قرن تؤثر فيّ حتى الآن ، أذكر منها رواية جورج أورويل « **العالم سنة ١٨٨٤** » ، لم أقرأ لمحمد عبد الحليم عبد الله ، أو يوسف السباعي ، وحتى يوسف ادريس. قرأت له عدداً من القصص المتفرقة في مرحلة متأخرة نسبياً لمجرد الفضول (بعد تجاوزي العشرين) ، غير أن الكاتب العربي الذي توقفت عنده طويلاً وقرأته بعناية وعمق كان نجيب محفوظ ، وقد بدأ اهتمامي به وأنا في الخامسة عشرة من عمري كذلك تعرفت به في نفس المرحلة . وربطتني به علاقة عميقة أثرت في على المستوى الشخصي عندما قرأت رواياته لأنها كانت تحمل عناوين نفس المنطقة التي أعيش فيها ، خان الخليلي ، بين القصرين ، السكرية ، قصر الشوق ، وتوقفت أمامه طويلاً ، ربما أيضاً لأنني وجدت رواياته في مستوى الروايات العالمية التي قرأتها ونموت من خلالها .. في سن متأخرة قرأت لتوفيق الحكيم **يوميات نائب في الأرياف** وقد أعجبتني أما **عودة الروح** فقيمتها تاريخية أكثر منها فنية ، والكتاب الذي أثر فيّ من كتب الحكيم يمت إلى المذكرات وهو **زهرة العمر** ، أما مسرحه فاجهله ، أما المجموعة القصيصية **دماء وطين** ليحيى حقي فأعدها من الأعمال الرائدة والهامة في الأدب العربي .

● **روايـات**

الزيني بركات ، ١٩٧٤

وقائع حارة الزعفراني ، ١٩٧٦

● .. أستطيع بسهولة تحديد أول كتاب **قرأته** ، اذكر انني كنت أعبر في أحد أيام طفولتي ميدان الحسين ، كان أحد أيام الأعياد ، عندما توقفت أمام كشك بائع الصحف ، ولفت نظري كتاب **البؤساء** لفيكتور هوجو ، طبعة بيروتية ، اشتريته بسبعة قروش ، وعندما رآه أحد أقاربي ، قال لي بدهشة « إنه صعب عليك » ، قرأت الرواية ولازلت أذكر سطوراً منها حتى الآن ، ثم عزفت القراءة من خلال مصدرين ، مكتبة المدرسة التي تعلمت فيها ، الجمالية الإبتدائية ، واذكر انني قرأت مجلات ، مجلة « **سندباد** » كاملة التي كان يصدرها محمد سعيد العريان بأسلوب عربي رصين . كما قرأت سلسلة « أولادنا » واذكر مما قرأته فيها قصة **بينكيو** ، **وجحا في جانبولاد** ، وأما المصدر الثاني لقراءاتي ، فكان رصيف الأزهر ، حيث باعة الكتب القديمة ، ومنهم تعرفت على روايات الجيب القديمة ، وأرسين لوبين ، وروكامبول ، وجونسون ، وبن جونسون ، **وقصص** طرزان ، وفي روايات الجيب قرأت لرفائيل سباتيني ، **ودستويفسكي** ، واويجن سو **اليهودي التائه** وإميل **زولا** ، **وآخرون** ، كانت قراءات تلقائية تماماً . ولم يكن يوجهني أحد ، كنت أقرأ كل ما تقع عليه يدي ، وأحياناً كنت أقرأ بعض الروايات التي نزع غلافها والصفحة الأولى منها ، وأذكر أنني قرأت روايات ضخمة ترجمت في بداية هذا القرن منها مثلاً رواية **غرائب الاتفاق** لمؤلف لا أذكره ، ورواية **وردة** لمؤرخ ألماني عن التاريخ الفرعوني ، كما قرأت **سنوحي المصري** لميكا والتاري . وقد تأثرت بها كثيراً ، وقرأت روايات جرجي زيدان عن التاريخ الإسلامي ، كما قادتني الروايات التي تدور حول الثورة الفرنسية إلى بعض الكتب التاريخية اذكر منها كتاب **أشهر قضايا التاريخ الكبرى** . من الكتب التي أذكرها أيضاً كتاب **المغامر المصري** حافظ نجيب ، وكان بوليسياً ، ومن رصيف الأزهر عرفت كتب التراث العربي ، **الأعالي** لابن على الكالي ، **والمعارف** لابن قتيبة ، **والكامل** لابن المبرد ، ولازلت احتفظ في مكتبتي بنسخة كاملة من **نفح الطيب** للمقري اشتريتها في هذا الزمن البعيد بقروش قليلة . هكذا مضت قراءاتي في اتجاهين الأدب العالمي المترجم ، والتراث العربي ، وكان ذاك تلقائياً .. إلا انه حوى بذور نمت فيما بعد ، تطورت قراءاتي عندما عرفت الطريق إلى باب الخلق حيث دار الكتب المصرية ، وبدأت استعير منها الكتب التي لم يكن ممكناً لي شرائها . قرأت الترجمات الكاملة التي طبعتها دار اليقظة العربية بدمشق ، خاصة للكتاب الروس العظام ، **الحرب والسلام** لتولستوى (٤ ملجدات) . **حياتي** لمكسيم جوركي ، **والأم** ، **وفوما جوردييف** ، **والفلاحون** . **والساقطون** لنفس الكاتب ، وقصص تشيكوف ، وإيفان

● كانت لي قراءات أخرى . في علم النفس ، ومن الكتب التي قرأتها في فترة مبكرة وأثرت فيّ كتاب **تفسير الأحلام** لفرويد ، وأذكر أنني استعرت هذا الكتاب من دار الكتب ، وقد كان الدكتور مصطفى صفوان قد ترجمه إلى العربية ، وكنت راغباً في اقتنائه ، ولم أكن أستطيع شراءه (ثمن هذه الطبعة كان ١٥٠ قرشاً) فعكفت على نسخه كاملاً ، لهذا أكاد أحفظ صفحات كاملة منه حتى الآن ، كما قرأت عدداً من مؤلفاته الأخرى كذلك تعرفت وأنا في السادسة عشرة على الفلسفة ، وكانت البداية الفلسفة المادية ، حيث قرأت **المباديء الأساسية للفلسفة** لجورج بولتيزير ، وكان كتاباً يتداول سراً ، ثم قرأت العديد من المؤلفات الفلسفية والسياسية ، بشكل عام كانت قراءاتي حتى السادسة عشرة تخضع للتداعي ، بمعنى أنني أقرأ رواية عن التاريخ الفرعوني ، فأبحث عن كتب تدرس هذا العصر ، وهكذا في كل المجالات . تعلقت في التراث بالتاريخ ، وكان ذلك بتأثير من إحساس قوي بتوالي الزمن ، ومروره ، وتعمقت في قراءة المصادر التاريخية والحوليات ، بدءاً من ابن عبد الحكم ، وحتى الجبرتي ، حيث الحياة اليومية مدونة ، تكاد تحتفظ بطزاجتها ، خاصة عند المقريزي وابن إياس ، قرأت في التاريخ الفرعوني ، خاصة موسوعة سليم حسن ، وما كتبه الأجانب ، ولكن العصر الفرعوني وبالذات العصر المملوكي فلا زال يلقى بظله الثقيل على حياتنا ، كنت أعيش في منطقة ذكرت في المصادر الأساسية ، الشوارع لا تزال تحمل نفس الأسماء ، والمناطق ، ولا تزال هوايتي تتبع التطور الذي طرأ على المكان الواحد ، ماذا بنى هنا ، ومن عاش ، وكيف الوضع كان ، بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ أعدت اكتشاف ابن إياس الذي عاش حقبة تاريخية مماثلة عندما كسر العثمانيون جيش مصر في مرج دابق ، وعبر هذا المؤرخ بأحاسيس وطنية وألم صادق عن هذه الهزيمة ، أحاسيس تشبه ما شعرت به في هذه الأيام السوداء في عام ١٩٦٧ ، ومن الآداب التي اهتممت بالاطلاع عليها ، الأدب الفارسي لما فيه من خصوصية ، خاصة في **شاهنامة** الفردوسي ، وشعر حافظ والفردوسي ، والتاريخ الأسطوري لا يراث وفي السنوات الأخيرة تراث المتصوفين المسلمين . كذلك التراث الروحي للأديان المختلفة ، مثل الهندوس ، والصائبة ، والبوذية والعقائد البدائية .

● منذ البداية ، كنت أشعر بالرغبة في أن أكتب شيئا لم أقرأ مثله ، وقد مررت في ذلك بمراحل عديدة ، فبعد أن قرأت كتاب (ليون إيدل) عن القصة السيكولوجية . كان في ذهني أفكار عديدة ، مثل ، تحطيم الزمن ، والمونولوج الداخلي ، ثم تطور الأمر إلى الرغبة في التجديد في مجال الأسلوب نفسه ، السرد ، كنت أنظر بعين إلى الرواية العالمية ، وبعين أخرى إلى التراث ، غير أنني لم أصل إلى صيغة تعبر عما أريد أن أكتب إلا بدءاً من عام ١٩٦٧ ، وفي الفترة من ١٩٦٣ وحتى ١٩٦٨ نشرت عشرات القصص وروايتين قصيرتين (حكايات موظف كبير في جريدة المحرر اللبنانية وحكايات موظف

صغير في مجلة الجمهور الجديد اللبنانية) ولكني عندما أصدرت أول كتبي **أوراق شاب عاش منذ ألف عام** في ١٩٦٩ . لم أضمنه إلا خمس قصص قصيرة كتبت كلها بعد عام ١٩٦٧ ، كنت قد بدأت أستوحي من التراث أشكالاً جديدة للتعبير ، وبرغم ذلك فقد ظل داخلي شعور قوي بالرغبة في تجاوز الأشكال الروائية التي قرأتها ، واستلزم هذا مجاهدة طويلة بحيث يمكنني القول أنني بدءاً من روايتي **خطط الغيطاني** وبالتحديد في روايتي التي أعمل فيها الآن . **كتاب التجليات** استطعت تجاوز هذه الأشكال ، أو بمعنى آخر التخلص من الإحساس الداخلي بسيطرة المقاييس المتمثلة في الرواية الكلاسيكية ، أو الروايات التي كتبت في أوربا وأمريكا ، في إطار موجات التجديد المنبثقة من هذه الأشكال ، يمكنني القول الآن فقط أنني أتجه بحرية أكثر إلى وسائل جديدة للتعبير مستوحاة أساساً من التراث العربي .

● .. إنني لا أقول انني أخلق شكلاً أدبياً جديداً ، وإنما أحاول من تجديد يتم بالطبع داخل إطار الفن الروائي ، لقد كانت الرواية الغربية ، أو الرواية التي كتبت في إطار الأشكال الأدبية المتعارف عليها بدءاً من **دون كيشوت** وحتى ما يسمى الرواية الجديدة في أوربا وأمريكا ، تمثل مقياساً يجب أن يحتذى بالنسبة الروائيين العرب ، وما أقوم به هو محاولة تأجيل شكل روائي يستمد مقوماته من التراث بمفهومه الواسع ، بدءاً من التراث الشفهي للموروث الشعبي والذي استوعبته إلى حد كبير بفضل نشأتي في الصعيد والجمالية وحتى التراث المكتوب ، وحتى سنوات قريبة كان داخلي الشعور بأن ما كتب في الرواية العالمية يمثل المقياس لما يجب أن تكون عليه الرواية ، غير أنني الآن أشعر أنني تخلصت تماماً من هذه المقاييس التي وضعها النقد أو الإحساس لدى الكتاب أن الرواية إما أن تكون هكذا أو لا تكون ، وهنا يجب الإشارة إلى أن قلقي المستمر من أجل البحث عن شكل روائي جديد ليس من أجل خلق هذا الشكل فحسب ، إنما أحاول إيجاد أشكال فنية تتوفر فيها مساحة أكبر من القدرة على التعبير والحرية ، وبما يتوائم مع تجربتي ومع ما أريد أن أعبر عنه ، إنني في صراع دائم مع ما أريد أن أقوله من أجل حرية أكثر ، وأعتقد أنني قد تخلصت من سطوة الأشكال الروائية السابقة إلى حد كبير في العمل الأخير الذي أعمل فيه الآن ، **كتاب التجليات** ..

● .. لا يعني ذلك أنه ليست لديّ مقاييسي الخاصة ، لقد نموت من خلال الرواية العالمية غير أنني كنت أحاول دائماً تجاوز كافة الأشكال المعروفة ، والآن لدّي مقاييسي الخاصة النابعة من تجربتي بما فيها تلك المقاييس المستمدة من التراث ، إنني لا أعمل من فراغ ، عندي تراث من نماذج القص العربي ، والرؤية . سواء تلك الكامنة في الشعر أو تراث التصوف أو كتب التاريخ أو العادات اليومية في الحياة الشعبية وهذا مجال فسيح يصعب حديثي عنه تفصيلاً .إنني أحدد التقاليد الفنية التي أريد أن أتجاوزها بكل ما

المحاولات تتم في أطر عديدة ومختلفة ، إذا أخذنا الغرب على سبيل المثال ، سواء كانت الرواية المكتوبة باللغة الإنجليزية أو الفرنسية أو الأسبانية ، أو الإيطالية ، فإن المحاولات التي تتم تجرى في إطار التجربة الحضارية هناك ، ولكن بالنسبة لي هناك تجربة أخرى ، هناك تراث آخر ، لم يعرف إلى هنا ، محمل بالرؤى التي تعكس تجربة خاصة تتفق مع تجربتي وتكويني ورؤيتي للحياة ، صحيح أنه لكل عصر خصوصيته ، وطرائقه ؛ ولكل مكان أيضاً ، من هنا أرى أن الوعي بإمكانيات التراث الخاص بي مهم جداً بالنسبة لي لتجاوز أشكال الإبداع السابقة من أجل الوصول إلى شيء جديد ، إلى شيء مختلف ، إلى شيء لم أقرأ مثله من قبل وهذا طموحي ..

● .. إن الموضوع بالنسبة لي هو الذي يفرض الشكل ، داخل تجربتي الخاصة ، **في الزيني بركات** كنت أخلق عصراً بأكمله ، وكان الموضوع مطروحاً في كل زمان ومكان ، أقصد موضوع القهر والبصاصين ، وهنا يجب الإشارة إلى أن جهاز البصاصين الذي قدمته في **الزيني بركات** لم يكن له وجود في هذا العصر ، انه من عصرنا نحن ، ولأنني أعيد خلق عصر بأكمله كان لابد من إعادة خلق أدق التفاصيل ، اللغة الأسلوب ، أنواع الطعام ، الملابس ، أسماء شوارع القاهرة في هذا الوقت ، وحاراتها ، كل ذلك من أجل الإيهام بالعصر ومعالجة هذا الموضوع الأبدي في الخطط ، واقع معاصر ، ولكنه مروى بشكل تاريخي ، رواية **وقائع حارة الزعفراني** مختلفة ، الرواية كلها مجموعة ملفات وتقارير ، من هنا كان من الضروري أن ألجأ إلى أسلوب التقارير البارد ، في **كتاب التجليات** تجربة تتعلق بالموت ، بالزمن ، بالنسيان ، بالعالم الآخر ، من هنا كان اتجاهي إلى التراث الصوفي .

● .. بالتأكيد هناك فرق كبير بين أسلوبي في كتابة العمل الأدبي ، وأسلوبي في المقالات ، نتيجة عملي في الصحافة يوجد عندي فصل يصل إلى حد الوسوسة ، على سبيل المثال فإن القلم الذي أكتب به مقالاتي لا أكتب به أبداً أعمالي الأدبية ، ووقتي المسائي لا يمكن أبداً إن أعمل فيه للصحافة ، إنه وقت مكرس تماماً للأدب ، قد لا أكتب ، عندئذ أقرأ ، عندما كنت أعمل مراسلاً حربياً كتبت مقالات في السيارة ، وهذه ظروف استثنائية .

● في **الزعفراني** لغة تقارير باردة ، كما أشرت أن اللغة عندي نابعة من العمل ذاته ، وهنا يمكنني أن أشير إلى شيء خاص ، فمنذ ثلاث سنوات قررت أن أتعلم اللغة الفرنسية ، وفي هذه الفترة بدأت أكتشف لغة التصوف ، وكان لكي أصل إلى تجربتي اللغوية التي ظهرت في **التجليات** لابد من التفرغ الكامل . الواقع أن اللغة العربية متنوعة الأساليب ، لغة الشعر ، لغة الرسائل ، لغة التصوف ، والإيهام بأحد هذه الأساليب

كتب في الرواية العالمية ، أحاول أن أستفيد منه ، لالكي أقلده ، أو لأطبق مقاييس مسبقة ، إنما لكي أتجاوزه من خلال موروثي الخاص ، هناك طرق عديدة للقصّ ، ولتقويم الشخصيات ، على سبيل المثال ، ولكن عند محي الدين ابن عربي طريقة متميزة في قص الحدث ، أو الكلام عن شخصية معينة ، طريقة منفردة لم أقرأ مثلها في أي رواية ، إنها أقرب إلى وجداني ، وأنا أقدر على تذوقها ، لماذا لا أتمثلها وأحاول أن تكون تلك بمثابة نقطة انطلاقي ، تماماً كما حاولت من قبل مع تراث التاريخ المكتوب ، وبالأخص ابن إياس . إن الإيقاع الداخلي للسرد على سبيل المثال عند الشيخ عبد الكريم الجيلاني تختلف تماماً عن أي إيقاع آخر شعرت به من الأساليب الأخرى ، لأن هنا تجربة روحية مختلفة لم توجد إلا في هذا الواقع الذي أعيشه وأعرفه ، من هنا أنا لا أعمل في فراغ ، أو أخلق أشكالاً من الهواء ، إنما أحاول أن أخلق شكلي الخارجي من خلال استيعابي للتراث العالمي ، والتراث الروحي ، أحاول الوصول إلى خلق شيء منفرد وهذا طموح أي فنان ، وبالنظر إلى نشأتي ، وطبيعتي ، واهتماماتي كان التراث العربي هو الذي أقف عليه ، أشب ثم أحاول تجاوزه أيضاً عندما أخلق شكلي الخاص المستند إلى هذا كله .

● صحيح إنني نتاج خبراتي ، ولكن نفس هذه القراءات اطلع عليها آخرون ولم يحاولوا ، مصادر التراث العربي متاحة منذ زمن بعيد ، الكاتب الوحيد الذي حاول في مجال الرواية هو إميل حبيبي في روايته **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** ، وبالمناسبة فهذا الروائي أهم روائي عربي بالنسبة لي ، لأنه يمضي في طريق موازٍ لي وأنا أمضي في طريق موازٍ له وإن اختلف الاتجاه ، نجيب محفوظ بدأ يتنبه في السنوات الأخيرة إلى إمكانيات القص الخاصة بالتراث العربي . ويبدو هذا واضحاً في **ألف ليلة وليلة** ومن قبلها **الحرافيش** . وأخيراً في **رحلة إبن فطومة** . إذاً كثير من المثقفين كانوا ينظرون إلى هذا التراث إما باستخفاف ، وإما يتعاملون مع التراث المطروق المعروف وإما عن جهل به ، لأن التراث العربي واسع وغزير ويقتضي جهداً عميقاً ودءوباً للإلمام به ، ولا يكفي الإلمام به للاستفادة منه ، المهم .·. كيف ، وقد ازداد الأمر صعوبة في السنوات الأخيرة مع انتشار موجة الاستسهال في كل شيء ، ووجود شعور بالدونية لدى البعض تجاه الثقافة الغربية وأنماط الإبداع الناتجة عنها ، وقد كان المرحوم أمل دنقل أحد أبناء جيلي واعياً بتراثنا العربي واستفاد منه ، ومما يبعث على راحتي أن الوعي بالتراث ينمو في السنوات الأخيرة ليس على مستوى مصر فقط ولكن على مستوى العالم العربي ، قال البعض عن تجربتي إنني أمضي في طريق مسدود ، لأن الأشكال التراثية محدودة ، وبالتالي فإن تجربتي محدودة ، وهذا القول ناتج عن جهل بالتراث وما يحتويه ، أشعر أنني بحاجة إلى خمسة قرون من الزمان ليمكنني أن أحقق ما أريده من خلال التراث العربي .

● هناك باستمرار محاولات لتجاوز التقاليد والأشكال الفنية السابقة ، وهذه

يقتضي جهداً كبيراً ، على سبيل المثال عندما بدأت دراسة أسلوب المتصوفين لم أكتف بقراءة **الفتوحات المكية** لابن عربي أو **الإنسان الكامل** لعبد الكريم الجيلاني ، أو **الإشارات الإلهية** للتوحيدي ، إنما كنت أنقل بخطي صفحات كاملة من هذه المؤلفات على مهل وبأناة لا لشيء إلا لمحاولة تشربي لسر الأسلوب ، ونفاذه إليّ ، المهم الإحساس بخصائص الأسلوب ، وهكذا ضحيت بتعلمي اللغة الفرنسية لكي أتفرغ لهذا الأسلوب ، وعندما بدأت أكتب **التجليات** طرحت هذا كله جانباً لكي أصل إلى لغتي الخاصة ، أعتقد أنني في السنوات الأخيرة أكثر اهتماماً باللغة على مستوى التفاصيل ، في البداية كنت مهتماً بالشكل العام ، والإيهام ، في السنوات الأخيرة أصبحت أكثر اهتماماً بدقائق اللغة ، وهذا جزء من النمو ، في **وقائع حارة الزعفراني** استفدت من تجربة ابن إياس اللغوية على الرغم أن الموضوع ليس تاريخياً ، كان ابن إياس يكتب أفظع الحوادث بنفس الهدوء الذي يكتب به أبسط الحوادث ، كان يوجد مسافة موضوعية بينه وبين الحدث ، في **الزعفراني** كنت أعبر عن الأحداث بروح محايدة لأنه تقارير ، ولم يكن ممكناً محاكاة أسلوب شعري في التقارير ، بشكل عام أنا الآن أكثر تدقيقاً واهتماماً باللغة على مستوى التفاصيل .

● اللغة بالنسبة لي عنصر فاعل ومؤثر في العمل الأدبي ، اللغة بالنسبة لي حالة أيضاً وليس مجرد أسلوب يمكن إتقانه واستخدامه كأداة ، والحال كما هو معروف يتغير ، وهكذا تتغير اللغة عندي من عمل إلى آخر ، وأعتقد أن لديّ تجربتين أساسيتين في اللغة ، الأولى عبر الحس التاريخي ، والثانية عبر الحس الصوفي ، فعندما كتبت قصصي القصيرة ، « **المقشرة** » و « **اتحاف الزمان بحكاية جلبي السلطان** » و « **ابن سلام** » و « **طيبنا** » ثم **الزيني بركات** ، كنت أتقمص روح اللغة التاريخية المنتمية إلى القرن السادس عشر ، وحتى أنفذ إلى روح هذا الأسلوب وجوهره اقتضى هذا جهداً كبيراً في مطالعة مؤلفات القرون الوسطى ليس **بدائع الزهور في وقائع الدهور** لابن إياس فقط ، إن هذا المؤلف الضخم يمثل بالنسبة لي الأساس ، ولكن تنتظم حوله مؤلفات عديدة كانت تكمل عناصر العصر الذي تزايد إحساسي به خاصة بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، والتي يقابلها في هذا العصر هزيمة مرج دابق في ١٥١٧ م ، كنت أطالع صفحات كاملة من بدائع الزهور بصوت مرتفع . وأنقل إلى كراساتي صفحات كاملة منه ، في محاولة للتوصل إلى الإيقاع الداخلي للغة ابن إياس ، بل كثيراً ما كنت أتخيل ابن إياس نفسه في تلك الأمسيات النائية التي كان يدون خلالها الأحداث التي انقضت أو عاينها ، جلسته ، هدوءه ، مرور يده الممسكة بالقلم على الورق ، إنها حالة خاصة جداً امتزجت فيها ظروف عامة (هزيمة يونيو ١٩٦٧ وهزيمة مرج دابق ١٥١٧) وحس عميق بالزمن ،

ومشاعر شتى . كلها أدت إلى خلق هذه اللغة ، بعد أن كتبت **الزيني بركات** شعرت أنني أودع هذه الحالة التي أدت إلى خلق تلك اللغة ، وكان ذلك صعباً وشاقاً ، فكأنك بذلت مجهوداً ضخماً لإتقان لغة ما ثم تعمدت أن تنساها ، أو لا تتكلم بها ، كنت في الواقع أودع العصر المملوكي ، ولا أودع رغبتي في خلق الجديد المستند إلى التراث العربي ، وبعد مرور عدة سنوات ، وقع لي مايشبه تجربتي مع **بدائع الزهور في وقائع الدهور** لابن إياس ، فقد قرأته قبل هزيمة يونيو ، ثم أعدت اكتشافه بعد يونيو ١٩٦٧ ، في نهاية السبعينيات كنت اقترب من **الفتوحات المكية** للشيخ الأكبر ابن عربي ، كنت أتطلع إليه دائماً وأتساءل عما يمكن أن يحويه هذا الكتاب الضخم ؟ ، بدأت أقرأه بالفعل . مستعيناً بمؤلفات أخرى لمعاصرين ، أو مستشرقين للنفاذ إلى أسراره ، ثم حدث في عام ١٩٨٠ أن توفي والدي فجأة أثناء سفري ، وكان ذلك أكبر صدمة تلقيتها في حياتي ، مررت بحزن فظيع ، وخلاله صاحبت **الفتوحات المكية** من جديد ، ومرة أخرى بدأت إعادة اكتشافه ، وبدأت محاولاً النفاذ إلى جوهر هذه اللغة الصوفية المرتبطة تماماً بتجربة روحية عميقة محورها الإنسان والكون ، كانت تمتزج بالألم العميق الذي أمر به ، وقد أدت هذه الحالة إلى روايتي **كتاب التجليات** التي مازلت أعمل فيها حتى الآن وقد صدر منها السفر الأول ، وفرغت من كتابة السفر الثاني ، وأشرع الآن في السفر الثالث ، ومرة أخرى أصبح كتاب **الفتوحات المكية** بمثابة الشمس التي ينتظم حولها الكواكب ، عايشت معه التراث الإسلامي الصوفي بدءاً من الجنيد والحلاّج والقشيري والإمام الشعراني وابن سبعين والسهروردي ، وعبد الكريم الجيلاني ، والتراث الصوفي الإسلامي في إيران ، ومازلت أعايشه ، هكذا كانت لغة **التجليات** بمثابة نتاج لحالة ، وأدي هذا إلى أن اللغة أصبحت بطلاً من أبطال الرواية ، وهذه الفكرة الأخيرة لم تكن واضحة في ذهني قبل كتابة الرواية ، ولكنها وضحت نتيجة الملاحظات النقدية التي سمعتها بعد صدور السفر الأول ، لم يكن القصد أو التعمد عنصراً في دافعي نحو خلق الجديد ، أذكر أن صديقاً لي قرأ قصة « **هداية أهل الورى لبعض ما جرى في المقشرة** » وقال لي إنها مرحلة جديدة في القصة القصيرة ، وأصغيت صامتاً . وأنا أتساءل أمن المعقول أنني أخلق شكلاً جديداً ، إنه يجاملني ، ثم كتب النقاد بعد صدور مجموعتي الأولى **أوراق شاب عاش منذ ألف عام** مؤكدين المعنى الذي قاله صديقي الذي قرأ القصة مخطوطة ..

● .. منذ زمن بعيد وأحد همومي الأساسية قضية الزمن ، وكان ذلك أحد الأسباب القوية التي جعلتني أتجه إلى التاريخ بمراحله المختلفة ، والتاريخ عندي هو الزمن ، الزمن الجبار القاهر ، المحيي ، المميت ، في صيرورته الرهيبة . والذي يحولنا باستمرار إلى الماضي ، الذي يجلب الذكرى والنسيان ، منذ زمن بعيد وأنا أتأمل الزمن . وأمعن التفكير

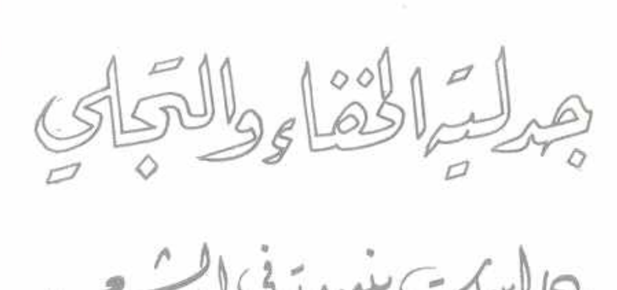
فيه ، بدءاً من الحركة الميكانيكية البسيطة للثواني والدقائق والساعات ، إلى حركة الأفلاك ، توالي الليل والنهار ، إلى انقضاء السنوات ، إلى الميلاد والموت ، التاريخ عندي هو الزمن المنقضي ، المنتهى ، لا فرق بين لحظة مضت منذ ثوان ، ولحظة مرت على انقضائها آلاف أو ملايين السنين ، كلاهما لا يمكن استعادته ، من هنا فإنني لا أصغي باهتمام كبير إلى من يقول « إنك تكتب رواية تاريخية » ، الكل صار إلى ماض ، ماض من المستحيل استعادته ، لقد تأملت طويلاً ولازلت في الزمن ، وقرأت عن الزمن في الفكر الإنساني القديم ، في الأساطير ، في الدين ، في الفلسفة ، غير إنني لم أصل إطلاقاً إلى ما يمكن أن يهدىء من همي الدائم هذا ، ثمة حقيقة مؤكدة لي ، وهي أن الشيء الوحيد في هذا العالم الذي لايمكن قهره أو مقاومته أو التصدي له ، هو الزمن ، وعلى الرغم من وعي الإنسان بذلك ، اذ أن الكل يعرف أن للحياة نهاية محتومة هي الموت ، إلا أن عظمة الإنسان أنه لا يستسلم أبداً ، يقاوم حتى النهاية ، صحيح أن القضاء لاحق والقدر سابق ، لكن العظمة الإنسانية تكمن في هذا التحدي المنظور أحياناً وغير المنظور في كثير من الأحيان ، وإذا تأملنا تاريخ الفن خاصة في العصور القديمة ، فإننا سنجد جوهرها محاولة قهر الفناء ، محاولة قهر الزمن الذي لا يُرى بالمادة أحياناً ، كالهرم الأكبر ، أو بالسيرة العطرة . أو تخيل أن هناك عالماً آخر فيه حياة أخرى ، وعندما كانت الحضارة تصل إلى ذروتها كان التعبير عن الرغبة في الخلود يصل إلى ذراه أيضاً ، الفن بالنسبة لي أرق جهد إنساني لمقاومة العدم ، غير أن همي اتخذ مجرى آخر بعد عدة أحداث عامة وأحداث خاصة ، ومن الأحداث الأخيرة التي تعرضت لها ، وفاة والدي ، ومن الأحداث العامة التي هزتني هزاً عنيفاً هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، ثم زيارة الرئيس السابق إلى القدس والصلح مع إسرائيل ، بعد وفاة أبي اتجهت بعمق إلى تراث التصوف الإسلامي ، بعض المتصوفين الإسلاميين قال أن الإنسان سُمي إنساناً من النسيان ، ولهمْ في النسيان كلام طويل ، كان من الأمور التي أحدثت في نفسي حرقة داخلية عنيفة أيضاً معايشة لواقع تنقلب فيه قيم عديدة بديهية ، وتهدر فيه أشياء شببنا ونمونا عليها ، نعم .. على المدى البعيد القادم ربما جرى تحول ، فلا شيء يبقى كما هو ، لكن فرق كبير أن يقرأ الإنسان عن ذلك وأن يعيش لحظات التحول أو الوعي بالنسيان وينكوى بنارها . يقرأ الإنسان كثيراً عن الموت ، لكن عندما يقترب الموت منه في عزيز ، يصبح الأمر مختلفاً ، لقد عدت إلى ابن عربي بعد وفاة والدي ، كنت قرأته منذ سنوات بعيدة ولكنني أعدت اكتشافه بعد وفاة والدي ، تماماً كما اكتشفت ابن إياس مرة أخرى بعد يونيو ١٩٦٧ . إنني دائم التأمل في علاقة الإنسان بالكون ، وكنت أفكر دائماً في هذا الذي لا يقهر ، الزمن وكما أفضل أن أسميه « الدهر » من قناعات أن الكون لم يوجد عبثاً ، هناك قوة تنظمه وتسيره ، من تأملاتي الخاصة أصبحت مقتنعاً أن الدهر هو الله ، وفوجئت عند قراءاتي ابن عربي وغيره أن هذه الفكرة تتردد و « الدهر » أحد أسماء الله الحسنى ، بل

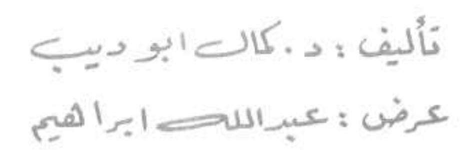
انه الاسم التاسع والتسعين ، أي الاسم الآخير . وهناك حديث للرسول محمد ، يقول « لا تسبوا الدهر فإن الدهر هو الله » .

● .. إنني لست متصوفاً في سلوكي ، غير أنني أعتبر نفسي قريباً إلى رؤية المتصوفين الإسلاميين للزمن ، الدهر ، وكثير من معاناتي الداخلية وجدت تعبيراً عنها في هذا التراث ، ومن هنا فإن معاناتى الداخلية كانت أساساً في التوجه إلى هذا التراث ، ولم يكن الأمر لمجرد البحث عن تكينك ، طبعاً هناك صفاء اللغة ورقتها التي اعتبرها أرق من الشعر ذاته ، وانني أدعوكم إلى قراءة **الإشارات الإلهية** لأبي حيان التوحيدى أو **الإنسان الكامل** لعبد الكريم الجيلاني ، وبالطبع هناك **المواقف** للنفري وكتاب **الطواسين** للحلاج ، ان الدهر هو همي الأساسى ، الدهر بكل مسمياته بدءاً من اللحظة الآتية إلى الزمن القديم والمقبل والعصر والحقبة وكل هذه المسميات اسم لشيء واحد شيء لا يقهر ، لا أول ولا آخر ، مجهول الكنه على الرغم من أننا نرى ملامحه وعلاماته في كل ثانية تمر بنا . الأشواق الإنسانية ستصير إلى عدم لولا الفن ، والحياة الإنسانية ستضيع ملامحها لولا الفن ، إن الفن بأوجهه المختلفة هو المحاولة الوحيدة الصادقة التي يبذلها الإنسان في هذا الكون أمام هذه القوة التي لا راد لها .. لكي يقاوم الفناء والعدم .

العراق
الأقلام
العدد رقم 8
1 أغسطس 1980







خلال ربع القرن الاخير ، طغت الابحاث البنيوية كمنهج لدراسة الفكر الانساني باشكاله المتعددة ، ولم تقتصر هذه البحوث على العلوم الانسانية ، وانما شملت العلوم الطبيعية . ويبدو من هذا الانتشار الواسع للبنيوية ، وشموليتها في البحث كمنهج نقدي جديد ، انها ذات قدرة كبيرة على الاستفادة ، ليس من معطيات العمل الابداعي فحسب ، بل من خلفيات العمل الابداعي ، بما في ذلك البنى الاجتماعية ، والنفسية ، والاقتصا ـ سياسية .

ولقد كان لكلود ليفي شتروس « Claude Levi-Strauss » باعتباره زعيما للبنيوية ، دور كبير في تجميع الجهود المتناثرة التي قامت بها مجموعة من الدارسين ، وعلى راسهم ف. دو. سوميسر « F. de Saussure » في مجال اللغة ، اضافة الى كشوفات علم النفس في مجال اللغة ، ومناهج الجدل المعروفة ، التي تؤكد وثق العلاقات المتبادلة بين العناصر . ولقد تضمن كتاب شتروس Stractural Anthorpology ، ثلاث دراسات وملحق ، يدرس فيها شتروس اللغة من خلال منهج بنيوي . والحقيقة، لاتغفل ابحاث زعيم البنيوية هذا في مجال الانثربولوجيا، خاصة دراسته المعنونة « الدراسة البنيوية للاسطورة » « Stractural Study of Myth » التي يتجلى فيها هذا المنهج ، ولقد استفاد مؤلف هذا الكتاب ، من دراسات شتروس بصورة عامة .

وفي الفترة الاخيرة ، كثرت الدراسات البنيوية في مجال اللغة ، كثرة ملحوظة ، ويقودها الان علمان هما :

تشومسكي « Chomsky » صاحب المدرسة اللغوية المعروفة بـ « النحو التوليدي » والذي اوجد ما اسماه بـ « المعنى العميق والمعنى الظاهري » للجملة .

ورومان ياكوبسون « R. Jackobson » .

ويزعم ان البنيوين استفادوا كثيرا من التقدم العلمي ، فانهم في مجال اللغة ، استفادوا بالدرجة الاولى من المناهج اللغوية الاوربية نفسها .

ولذلك جاءت ولادة البنيوية منسجمة ومفهوم التقدم الحضاري في الغرب .

والغريب حقا ، ان الدراسات النقدية العربية القديمة ، بدات من اللغة . ومعروف ان النقد العربي كان لغويا في بداية امره ، مذ كان شفويا ، وبقي كذلك لفترة طويلة ، تعد محاولة عبدالقادر الجرجاني ، خاصة في كتابه « اسرار البلاغة » محاولة متقدمة جدا في ايجاد منهج نقدي لغوي ، الا ان هذه المحاولة وئدت في مهدها ، ولم نجد عبر هذه القرون الطويلة من يتقدم لبعث جهود الجرجاني تلك . وكما يشير مؤلف الكتاب ايضا ، تعد محاولة الجرجاني معاصرة ومتقدمة كثيرا على المناهج اللغوية الحديثة .

ولاشك انه توجد محاولات اخرى في هذا المجال . الا انها اقل شانا من جهود الجرجاني ، يحسب اصحابها على مدارس النحو التقليدي ، وعلى راسهم الزجاجي «ت ٣٣٧ هـ » .

وتجيء الان محاولات بعض الدارسين العرب ، في البحث عن مكانة لائقة لما قام به نقاد العرب القدامى، التفاتة كبيرة لبعث الاهتمام بتلك الجهود ، وتعد بحوث الدكتور عبدالسلام المسدي في مجال اللسانيات عند

العرب شاهدا رائعا على هذه الدراسات المهمة من ناحية لغوية ، ودراسات الاستاذ كمال ابو ديب في هذا المجال ، دون ان يترك انجازات المدارس اللغوية الحديثة ، بلورة هذه الانجازات في منهج لدراسة الاعمال الابداعية العربية . وهي بصورة عامة جهود تبشر بنجاح كبير .

يجيء كتاب كمال ابو ديب « جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر » بعد كتابين الاول « في البنية الايقاعية للشعر العربي » الثاني : Al-Jurjanis Theory of Poetic Imagery « نظرية الجرجاني في الخيال الشعري » الصادر بالانكليزية في لندن هذا العام . اضافة لدراسات متفرقة باللغتين العربية الانكليزية في مجلات جامعية متخصصة .

ان كتاب «جدلية الخفاء التجلي » يعد بحق، وسط كثيرمن الدراسات النقدية الساذجة والسريعة ، كتاب فذ . لانه يعتمد منهجا نقديا موضوعيا وجديدا . في الفكر الانساني وظواهره . ومن ناحية اخرى لانه يطرق ابوابا مغلقة لازال النقد العربي غافلا عنها ، اذلم تقل انه عاجز عن التوغل فيها ،واستنباط معطياتها .

وقبل عرض محتويات هذا الكتاب، لانغفل ان نشيد بالقدرة الكبيرة عن الباحث في التتبع والبحث المدهش عن العناصر المكونه للنص ، ودوافعه ،ومحاولة اجلاء العلاقات الخفية التي تتحكم ببنية النص ، وكيفية الغور لاجل اكتناه الاسس التي تستند عليها هذه العلاقات ، لاجل ان تتمحور حول قطب واحد او اكثر . حيث يعد ذلك ، الباحث : الجوهر الخفي المدهش الذي لابد من استشفافه ، والا بقي النص دون اي فعل . انه لايقف امام النص كشيء مجرد ، وانما يزيح ستائره الرقيقة ، ليوقد من جديد جوهر النص الشعري. وليس من الغريب ان يعتبر البعض ، ان جهود الباحث – في بعض الاحيان – لاجدوى منها ،في متابعته – مثلا – لاصل فعل ما ، او حرف جر ، او اشارة عابرة . وانما ذلك يرجع كما اعتقد لكثرة الدراسات التي كانت تسخر بمثل هذا الامر . وتغض النظر عنه . لاعتقادها انها بتناولها جوهر النص – كما تراه – تفعل كل شيء ، ان الامر غيرذلك ، لان الدهشة التي يبعثها النص في المتلقى ، وقوة فعله الجمالي ترجع الى تزاوج وتكاتف اجزاؤه معا ، بما فيذلك اصغر جزء في النص ، وعملية الخلب تجيءمن ان هذه العناصر تحيد عن فعلها المعتاد ، لتشق طريقا لها تصدم المتلقى ، وتثير دهشته . والشعر دهشه – كما يقول ارسطو – ومن هنا فان الباحث يحاول اجلاء هذه العناصر في بحثه، ويعطيها اهمية قصوى ، مثلما تشكل هي في الحقيقة دورا مهما في موقعها كجزء فعال في النص ،ومن هنا جاء عنوان الكتاب – كما نعتقد –

قسم هذا الكتاب الى قسمين رئيسين: ابعاد اولى، ونحو منهج بنيوي فيتحليل الشعر .

في القسم الاول ، الذي يتكون من اربعة فصول ، يحاول الباحث ان يقدم دراسة نظرية – تطبيقية فيالعمل الابداعي ،مع انه يشير الى انه ليس من المهمان يقدم الاسس النظرية للمنهج البنيوي ، بينما يقدم في القسم الثاني دراسة تطبيقية صرفة لنصوص من الشعرالعربي القديم ، والحديث .

في الفصل الاول يتناول بالدراسة المتعمقة ،الفاعلية المعنوية ، والفاعلية النفسية للصورة الشعرية ،وتشكل الخلفية التي يعتمد عليها في هذا الفصل كتاب الجرجاني المشهور «امور البلاغة »ويذكربشكلخاطف ان الدراسات الاوربية منذ ارسطو حتى كولريدج « Coleridge » لم تعط للصورة الشعرية سوى قيمة خارجية . الى ان جاءت بعض الدراسات المعاصرة ، مثل دراسة ادموند هوغيت « Edmond Huguet » عن الصورة الفنية عند الروائي الفرنسي فيكتور هيغو ،ثم بحوث ادفيككونراد « Hadvig Konard » التي حاولت ايجاد مايسمى «محكات بنيوية» في الاعمال الابداعية للوصول الى كشف تام للبنى المتشابكة في الصورة ويعتبر جهود كونراد هذه مجرد اسئلة ، طرحها الجرجاني منذ عشرة قرون واجاب عليها ايضا، حيث اعطى هذا الناقد الفذ للصورة دورا كبيرا باعتبارها العنصر المهم والحيوي الذي يجسد غنى التجربة الشعرية . ويؤكد ان غرض هذه الدراسة كغرض الجرجاني ، لانهما يبحثان « عن الفاعلية الشعرية بكونها المطلق ،باعتبارها اولا عملية خلق فيالذات ، ثم ثانيا ، عملية انحلال ،وايقاظ .وكشف واضاءة على المستوى الاخر ،المتجسد بالمتلقي ص ٣٦» .

ويقرر ان سبب الاهتمام الكبير للنقد الحديث بالصورة الفنية ،في الادب عموما يرجع الى الدراسات النفسية المكثفة فيهذا المجال ،ويستشهد بدراسة سبيرجن « Spurgeon » للصورة عند شكسبير على ذلك ، ثم يخصص معظم هذا الفصل لدراسة الفاعلتين المذكورتين للصورة . ويؤكد ان الفاعلية المعنوية وظيفتها ايصال اما الفاعلية النفسية فهي تعبر عن حالة وجودية جمالية للشاعر لحظة قوله ، ويتناول ذلك عند شعراء كثيرين مثل :

ابن المعتز، والنابغة الذبياني، والشريف الرضي وادونيس ، ولوركا وشكسبير ، ويعد هذا الفصل مهما لانه يحاول تأسيس نظرية تطبيقية ،ويأخذ بنظر الاعتبار مكونات عديدة تطبع الصورة الشعرية ، بطابع معين ، ويتوضحذلك خاصه في النموذج المختار لابن المعتز ، وفي ختام ، الفصل يشير الى الدور العضوي للصورة الشعرية

ويأمل تطوير هذه الدراسة فيما بعد ، خاصة في الفصول التالية ·

في الفصل الثاني المعنون «في الفضاء الشعري ، البنية والتصورات المتخللة : دراسة في فضاء القصيدة » يدرس الباحث التفاعلات العميقة بين الصورة الشعرية بمعناها لسيكلوجي والوظيفي ، ويؤكد على الانساق البنائية المتقاطعة في القصيدة ، اذ انها تشكل مايسميه «بؤرا انفجارية » تسيطر على حركة القصيدة ، ان هذه التفاعلات تخلق انطباعا ـ يلعب انبعاثه في الشعر دورا اساسيا في خلق الطبيعة الحسية للقصيدة من جهة ، وفي تشكيل انساق بنيوية تتحرك على مستوى اعمق من مستوى الدلالات اللغوية والايقاعية الواضحة من جهة اخرى ـ٦٤ » ·

ويتتبع هذه التفاعلات مبينا دورها كعنصر في اغناء القصيدة ، واضفاء حركة متوازنة تتمحور حول بؤر معينة ، في نصوص متعددة تتراوح بين الرثاء والغزل ووصف الخمرة والتصوف· وقد اختار هذه النماذج لشعراء منهم ، تميم بن مقبل ، وعمر بن ابي ربيعة ،وابن الرومي وغيرهم·

ويؤكد من خلال تحليل هذه النصوص على ثنائية الصورة ، وماتوحيه وعلى خاصيتي الانغلاق والانتشار ، حول هذه المعاني · ويأخذ هذا الفصل طابعا تطبيقيا في دراسة نفس الظاهرة، ومن خلال نصوص متعددة ·

وفي الفصل الثالث : «وحو قوانين بنيوية لتطور الايقاع الشعري ،ظواهر في الشعر الحديث ـ فانه يركز على قضية ذات اهمية استثنائية هي ظاهرة الابدال في البحور وحيدة التفعيلة ، خاصة المتدارك والمتقارب ،وما يحدث من حركات انتقالية فيها كانتقال تفعيلة المتدارك ودخولها في بحر المتقارب ·ان الباحث يشير الى ان التحول الذي طرأ على الشعر العربي هو تحوله عن البحور الممزوجة التفعيلة «اي التي تتشكل بحورها من تفعيلين مختلفين مثل الطويل والبسيط ····الخ» وتركيزه على البحور ذات التفعيلة الواحدة ، وقد ادى هذا التحول الى خلخلة التفعيلات ،وتطويرها ، وذلك بادخال تفعيلات جديدة عليها ،ويبين ان الخليل ، واضع العروض يصر على امتناع توالي وتدين مجموعين في اوزان الشعر العربي ، فكيف اذن تفسر عملية مجيء « فعولن ـ ـ ٥ ـ ٥ او ن ـ ـ » بعد «فاعلن ـ ٥ ـ ـ ٥ او ـن ـ» ·

ثم لماذا لاتأتي «فعولن» بعد «فعلن ـ ـ ـ ٥ او نن ـ» مع انها تعادل دور ـ فاعلن ـ الايقاعي في العروض ،ثم ان الامر لايقف عند حدود انتقال تفعيلة واحدة من بحر الى اخر ،وانما يؤسس جزء كامل من القصيدة اومقاطع منها على هذه التفعيلة الجديدة ، مع ملاحظة مهمة جداهي هذا الامر لايحدث في المتقارب· اي لاتتحول ـ فعولن ـ الى ـ فاعلن ـ ويقرر في ختام هذا الفصل ان سبب هذه الظاهرة التي اخذت تنتشر بصورة كبيرة في الشعر الحديث لايعود الى ماقام به ادونيس في هذا المجال ولاهو مجرد صدفة ،انما يرجع الى مايسمية بانه الضرورة لتطور الايقاع لان ـ الايقاع شبكة من التشكلات والعلاقات التي قد تتبلور بعضها في بحور متميزة قائمة بذاتها بينما يشكل بعضها جزءا كميا من تشكلات ايقاعية اوسع ، لكنه يكون طبيعيا ومألوفا للاوزان المتلقية ،ثم انه في شروط تاريخية معينة قد يتسرب الى تشكلات ايقاعية اخرى تمتلك بنيتها بعضا من خصائص التي كان يؤلف هوجزءا منها ، ويتأسس في البنية الايقاعية في مواقع جديدة مشكلا علاقات جديدة ـ ١٠٤ـ ١٠٥ـ ـ ، ويعتقد ان ذلك يتم في شروط تاريخية ، ارتبطت بتطور الشعر الحر · والتركيز على البحور وحيدة التفعيلة ، حيث حدثت هذه الظاهرة ويستشهد بنماذج كافية ، لتوضيح هذه الظاهرة ، منها قصيدة ـ الدهشة االاخيرة ـ لادونيس ، وقصائد لممدوح عدوان وعلي الجندي ، ويطلق في خاتمة الفصل حكما يفهم منه يفهم منه انه قابل لان يكون عاما في تفسيره بنى الثقافة والحياة الاجتماعية ، وتحولاتها ،اذا درست بعمق وفق ظروفها ودوافعها ·

والفصل الاخير من القسم الاول يتناول فيه الانساق البنيوية Structured System في العمل الابداعي حيث يتناول هذه الظاهرة في الخرافات ··الحكايات الشعبية ،وقصص الاطفال ،وعمال ابداعية فردية ،وتظهر تاثيرات شتروس ، خاصة في دراسته المشهورة لبنية الاسطورة ،في هذا القسم · ويذكر ان مايريد بحثه بصورة خاصة ، هو مايسميه ظاهرة الانساق ،التي اهملتها الدراسات النقدية الحديثة ، وكيفية تشكلها وانحلالها .وفي معرض تشخيصه لهذه الظاهرة ، يبين ان ماقام به هو تطوير لمابحثه اومان ياكوبسون ، حيث درس الاخير تشكل النسق فقط ، بينما اهمل انحلاله ، فيما يضيف كمال ابو ديب بان تشكل النسق نابع من علاقات مؤثرة في بنية النص ، وتتم الضربة المدهشة الخلابة في عملية انحلاله ، ويتبع هذه الظاهرة في خمس حكايات شعبية ، وقصيدة ، وينتقل بعدها لدراسة ظاهرة اكثر اهمية هي ظاهرة الانساق الثلاثية ،وبين ذلك في دراسة لنصوص قصصية لزكريا تامر وهاني الراهب ، ثم يطور موضوعه اكثر في دراسته لتشغل ثلاثة انساق وانحلالها معا · ويؤكد ان هذه الظاهرة ـ جذرية في كل نشاط فني ، سواء كانت منابعة جماعية او فردية تصدر عن عنصر الفن والوعي ـ ١٢٦ » . ان الحقل الخصيب ، لدراسة تشكل الانساق الثلاثية وانحلالها هو حكايات : « الف ليلة وليلة » وحبذا لوتناول هذا الاثر المهم بفصل خاص ، ضمن الدراسة التشخيصية المهمة .

وفي القسم الاخير من هذا الفصل ، يدرس نفس الظاهرة ، في نماذج شعرية من الشعر الاوربي،والغربي لشعراء منهم ، عمر الخيام ، فايز خضور ، ومحمد عمران . ونموذج مترجم للشاعر التشيكوسلوفاكي فلاديمير هولان « F. Holan » والحقيقة انه في هذا القسم من الدراسة يصل لذات النتائج السابقة ، وبرغم ان هذا الفصل كان تشخيصا ، الا ان الباحث في لصفحة الاخيرة ، يدرج الاسباب التي يراها موءثرة في تكوين النسق الثلاثي وهي

١ ـ نسق الابعاد الثلاثية في الهندسة الاقليدية ، وطغيان مفعولها على الفكر الانساني عامة، خلال قرون طويلة .

٢ ـ نسق الوحدات الثلاث في المسرح الكلاسيكي « وحدة الزمان ووحدة المكان ، ووحدة الحدث». ولقد كان لهذه الوحدات دور كبير طبع الفن المسرحي ،منذ عهد التاليف الاول عند الاغريق ،مرورا بالقرون الوسطى ، ولحد الان . بطابع معين ، هو ما اصطلح على تسميته ب «الوحدات الارسطية » .

٣ ـ نسق الثالوث المسيحي ، الاب الابن ، والروح القدس ان مفهوم . التكاملية هذا في الفكر المسيحي، في جوهره الى وقت قريب ، كان خاضعا لهذه الثلاثية ولاشك ان لتشدد الكنيسة تجاه تعميم مثل هذا المفهوم ، خصوصا في القرون الوسطى ومقابل فترة الاصلاح الديني ، اثر مهم في صيغ التعبير وانماطه

٤ ـ نسق الثالوث النفسي عند فرويد ، وهي مكونات الجهاز النفسي : الانا ، والانا العليا ، والهو .

واقدم هذه المكونات هو «الهو» ويحتوي على كل موروث منذ الولادة وكذلك ماهو جز ءاساس في الجسم ، ويوءكد فرويد انه تحت المؤثرات الواقعية تكون جزءخاص من ـ الهو ـ واصبح وسطيا بينه والعالم الخارجي هو مايسمى «الانا» ويقوم بمهمة حفظ الذات ايضا ، اما الرادع لرغبات الانا ، فهي « الانا العليا » التي تمثل سلطه الوالدين ، والتقاليد الاجتماعية ، وهو مايعرف بالضمير .

٥ ـ النسق الثلاثي في البنيه الطبقية للمجتمع ، والذي اتفق على ان يتكون من ثلاث طبقات ـ عليا وسطى ، دنيا » .

٦ ـ النسق الثلاثي المتضمن التفسير الجدلي لتاريخ ، حيث يفترض هذا المفهوم تصور ثنائية اساسية ،وبعدا ثالثا ، ينشأ من العلاقة بين الطرفين.

يتألف القسم الثاني من الكتاب ، من فصلين ، هما الخامس والسادس . وفي هذين الفصلين التطبيقيين ينحى الباحث اكاديميا فيتحليله للقصائد المختارة .

في الفصل الخامس بقسمه الاول ، يدرس ثلاثة نصوص شعرية لابي نوءاس . ويحاول في كل قصيدة اجلاء ظاهرتين متناقضتين في بنية القصيدة ،يدعوهما بحركتي الاطلال والخمرة . ويظهر ابو نوءس كمجدد في كيفية هجره لعالم الاطلال الذي يوحي بالاندثار ،ومن خلال التحليل البنيوي تظهر حركة الاطلال ذات فعالية مقصودة ، يحاول الشاعر ان يدمرها ، في كل حركة ، باعتبارها تجسد عالم الموت ، وعالم القحط المنهار . على لضد من ذلك يوءسس هذا الشاعر عالمه الشعري على الخمرة ، ومفعولها . باعتبارها المناخ الجديد الذي يستوعب قصيدة العصر ، ن اكتشاف العلاقة التضادية ، بين هاتين الحركة ين، يبين كيف ان ابا نؤاس قد اسس صرح شعره على عالم خمري ، وفي تحليله لحركة الخمرة يكتشف انها تستحوذ دائما ـ في النمادج الثلاثة ـ على الجزء الفاعل الاعظم في القصيدة، كما ان هذه الحركة ذات فعل طاغ حيوي وهام ، حتى ان افعالها وصورها تشع بالحياة والحركة ، على نقيض حركة الاطلال لتي لاتحتل الا دورا ثانويا ، والشاعر يقف بالضد لهذه الحركة ،ثم لاجل ان يوضح اكثر هذه العلاقة التناقضية ، يتناول البنية الايقاعية لكل حركة ليثبت ان حركة الخمرة تمتاز بايقاع راقص وحيوي . بينما يعم الخمول حركة الاطلال ،وتسيطر عليها صفة الجمود ان حركة الخمرة، هينفي واثبات في نفس الوقت نفي للحركة المضادة باعتبارها متخلفة عن روح العصر . واثبات لها كحركةتستوعب فعل الزمن الحاضر ، وهو ماتاسست عليه القصيدة العربية في العصر العباسي .

كما ان الباحث يخصص بحثا قيما لدراسة رائية لابيتمام ، ويلتزم نفس المنهج السابق ،ونفسالغاية . الا ان كثافة هذه القصيدة ، لتي تعتبر بحق نموذجا لشعر ابي تمام في مدى براعته في استثمار العلاقات التي تولدها المجازات ، تجعله يطيل بدراسة هذه القصيدة ، واجلاء العلاقات الفنية ، وصور المجاز المتشابكة والمعقدة التي تشكل لحمة القصيدة . ان الشاعر ،وعبر المقارنة بين الربيع والمعتصم استطاع ـ كما يوءكد الباحث ـ ان يجعل هذه القصيدة تتمحور حول فاعليه الزمن ، واستشراق افاق المستقبل ، ولايكتفي بذلك انما يدرس الثنائيات المتضادة ،التي تغمر القصيدة بقوة الفعل ، والوثبات الشعرية المتتالية ، يبين ذلك مكانة الشاعر فيالشعر العربي ، وكيف اننقاد عصره تجاهلوه لفترةطويلة .لانه لم يوءسس قصيدته على الموروث الشعري المعروف ، ونما حاد عن والطريق بتكثيف قصيدته ، والتركيز على قدره ضمنالحركات المتواشجة فيقصائده وفي الفصل الاخير المعنون :ـ الالهة الخفية ـ يحاول مؤلف الكتاب ان يقدم نظرية بنيوية للمضمون الشعري

وبرغم ان ذلك يبدو من مهام اشاعر الا ان المؤلف يضع بعض العلامات المهمة في هذا المجال. ويختار نموذجا شعريا لادونيس ، ليطبق مفهومه ، النص « كيمياء النرجس – حلم » . حيث يدرس القصيدة من جميع جوانبها الفنية والمعنوية ، ويقسمها الى ثلاث حركات اساسية حيث يتضاد فعل كل حركة مع فعل الحركة الاخرى . وتنعكس هذه الحركات جميعا لتشكل البنية التكوينية للقصيدة ،ثم يتناول بعد ذلك الانساق اللغوية في القصيدة ، موضحا اياه بالاستعانة بمخطط تشجيري ، متتبعا خطى لتشومسكي فيما يدعوه بـ « النمو التوليدي »

ويختم الفصل بدراسة البنية الايقاعية للقصيدة .

ولئن يقوم هذا الكتاب ،بالانجاز المهم المتسم بالقدرة على الملاحقة ،واكتشاف العلاقات الخفية التي تكون الاعمال الابداعية ، ويجيء جديدا وجادا في البحث موءسسا منهجا جديدا ، ومن هذا المنطلق ، ليثبت الموءلف في مقدمه كتابه قائلا – ان طموح هذا الكتاب ثوري تأسيسي ، وفي الان نفسه رفضي –٨ – وهو ايضا « يهدف الى اكتناه جدلية الخفاء والتجلي ، واسرار البنية العميقة وتحولاتها ، طموحا لا الى فهم عدد محدود من النصوص ، او الظواهر في الشعر والوجود ، بل الى ابعد من ذلك يكنع الى تغير الفكر العربي في معاينته للثقافة والانسان والشعر –٨ واذ يلح كثيرا : الى على البنيوية كمنهج في بحثه لانه يراها «تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم،وموقعه منه وبازائه. في اللغة. لاتغير البنيوية اللغة ،في المجتمع ،لاتغير البنيوية المجتمع ، في الشعر ، لاتغير البنيوية الشعر .لكنها ، بصرامتها ، واصرارها على الاكتناه المتعمق ،والادراك متعدد الابعاد ، والغوص على المكونات الفعلية للشيء والعلاقات التي تنشا بين هذه المكونات ، تغير الفكر المعاني للغة والمجتمع والشعر وتحوله الى فكر متسائل ، قلق ، متوبث ، مكتنه ، متقص ، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والابداع –٧– » . فانه ايضا يقع ببعض الهنات – التي لاتقلل من قيمته – ولكن كان يجب تجاوزها ، وتجنب الوقوع فيها ، خاصة في مثل هذا البحث الجاد .

واهم مايمكن ملاحظته :

١ – ان الباحث كان يكرر خلال صفحات الكتاب ، ولعدة مرات ، ميزات المنهج البنيوي ، وقدرته وحدة فقط على كتشاف العلاقات المتشابكة التي لايمكن اجلاءها ، وهو بذلك يسفه ضمنا مذاهب النقد الاخرى . ومع اننا نتفق مع الموءلف بان المنهج البنيوي استطاع بالفعل الوصول الى نتائج باهرة في تحليلاته ، واستنتاجاته المبنية على فهم خلفيات العمل الابداعي ودور عناصر تكوينه ، الا انه لايعني ان نسد الابواب بوجه المحاولات النقدية التي تبحث باساليب ومناهج تختلف عما خطه المنهج البنيوي لنفسه ، وربما تصل الى ذات الاستنتاجات .

٢ – في دراسته للانساق البنيوية – الفصل الرابع – جاء التحليل تكرارا لتحليل النموذج المدروس في بداية الفصل من ناحية تشكل النسق وانحلاله ، ونفس الامر في دراسة ظاهرة الانساق الثلاثية ، ان تكرار هذا التشخيص فقط لاالتحليل ، في عدد من لنصوص ، يعني دون شك ان هذه النصوص ذاتها لاتملك الخصوصية لتامة ، فلابد لكل منها من اختلافات ، لقد اغفل الباحث هذا لجانب ، هذا من ناحية،ومن ناحية اخرى ان في معرض تفسيره للانساق الثلاثية ، ارجع اسبابها الى انجازات الحضارات القديمة التي ترعرت فيها الاساطير والحكايات الشعبية ، محتوية على انساقها قبل وجود المسببات المذكورة اصلا . ثم ان المنهج البنيوي نفسه في تفسيره للاساطير يعتقد انها ذات منبع واحد او ذات اصول بنيوية نموذجية واحدة

٣ – في دراسته لظاهرة الثنائية ، كما جاء في الفصل الثاني ، تتكرر نفس الاشارات والاستنتاجات ،وكذلك في قصائد ابي نؤاس الثلاث . والجزء الاخير من الفصل السادس ، الذي يتناول فيه البنية الايقاعية في قصيدة ادونيس ، هو تكرار لما درسه يتوسع في الفصل الثالث . الذي حلل فيه ظاهرة الابدال في البحور .

٤ – في مطلع الفصل الاخير يشير الى ان دراسته هذه تتخذ اربع قصائد نقطة انطلاق لها ، هي اضافة لقصيدة ادونيس قصائد كل من ، ييتس « yeats » ولشاعر اليوناني كفافي « cavavi » . وعبدالوهاب البياتي ،بينما لانجد اية اشارة الى هذه القصائد سوى قصيدة ادونيس .

٥ – اضافة الى ملاحظة اخرى هي ان الكتاب كماجاء في العنوان هو دراسة بنيوية في الشعر ، بينما احتوى متنه على دراسات تناولت الحكاية والقصة القصيرة ، وربما يرجع ذلك الى حرص الموءلف على تعميم منهجه وتطبيقه على اكثر من نوع ابداعي.

سوريا
التراث العربي
العدد رقم 81-82
1 يناير 2001

جذور (جينالوجيا) الشعر الجاهلي
دراسة في نقد النقد

د. محمد بلوحي*

***إن** بدايـة ظهور الفن بعامة والشعر بخاصة عند الإنسان قضية موغلة في القدم، لا يمكن الجزم فيها بحكم، ولا سيما أن الأدلة المادية قليلة، أو منعدمة في بعض المواطن، فإذا أراد الباحـث أن يقـارب تـراثاً شعرياً كتراثنا الجاهلي – اعتمد في الحفاظ عليه على الـرواية الشفهية التي تنازعتها الأهواء والعصبيات – فإنه سيصطدم أول ما يصطدم بتباين الآراء والقـراءات وتضاربها، وكل قراءة تدعي لنفسها ملك حقيقة الفصل في قضية بداية ظهور الشعر الجاهلي.*

اخـتلف القدماء من الرواة والمدونين والنقاد في أولية الشعر الجاهلي، وألقت هذه القضية بثقلها على القراءات الحديثة، بل وجدت فيها كثيراً من الأقلام ميداناً يجب التمحيص فيه والتدقيق، بالعودة إلـى المصـنفات التراثـية، بل وإلى الكتب المقدسة علّها تجد نصوصاً تقوي بها حجتها وتدعم بها مذهبها.

يـرجع اخـتلاف القدمـاء في هذه المسألة بالأساس إلى الزخم الذي واكب عملية التدوين في العصر العباسي، والتي كان يهدف من ورائها دارسو الشعر الجاهلي إلى تدوين أكبر قدر ممكن من الأخبار والأشعار قبل اندثارها بذهاب حامليها من الرواة، وكان هدفهم الجمع أولاً ثم التمحيص ثانياً، وذلك بخلاف تدوين الحديث النبوي الشريف الذي راعى فيه المحدثون مقاييس جنبت كثيراً تدوين ما وضـع علـى رسـول الله كذباً وذلك من أجل المحافظة على المصدر الثاني من مصادر الشريعة الإسـلامية. كـان القصـد مـن وراء تدوين أخبار شعراء الجاهلية وشعرهم المحافظة على اللغة الصحيحة لوضع قواعدها، وضبط أحكامها، وكان هذا الاهتمام بالتدوين يقع في الدرجة الثانية إذا ما قـورن بمسألة الحديث النبوي التي تتعلق بالشريعة، بل كان بعض الرواة والمدونين يرون أنّ تدوين

* - كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة سيدي بلعباس- الجزائر

أخبار الشعراء الجاهليين وأشعارهم لا يرقى إلى مسألة تدوين الحديث النبوي الشريف.

لقد فصل بعض القدماء في مسألة أولية الشعر العربي، فذهبوا إلى أن عمره يمتد بين القرن والقرنين قبل ظهور الإسلام على أكثر تقدير، إذ نجد الجاحظ يقرر أن عمر الشعر العربي قصير بالمقارنة مع عمر الإنسانية السحيق، فهو "حديث الميلاد، صغير السن، أول من نهج سبيله، وسهل الطريق إليه، امرؤ القيس بن حجر، ومهلهل بن ربيعة.. فإذا استظهرنا الشعر، وجدنا له إلى أن جاء الله بالإسلام – خمسين مئة عام – وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمئتي عام"(1)، أما ابن سلام الجمحي فيروي عن عمر بن شبة أنه ليس "للشعر والشعراء أول يوقف عليه، وقد اختلف في ذلك العلماء، وادعت القبائل كل قبيلة لشاعرها أنه الأول.. فادعت اليمانية لامرئ القيس، وبنو أسد لعبيد ابن الأبرص، وتغلب لمهلهل، وبكر لعمرو بن قميئة والمرقش الأكبر، وإياد لأبي دواد.. وزعم بعضهم أن الأفوه الأودي من أقدم هؤلاء، وأنه أول من قصد القصيد، قال: وهؤلاء النفر المدعى لهم التقدم في الشعر متقاربون، لعل أقدمهم لا يسبق الهجرة بمئة سنة أو نحوها"(2)، ولم تقتصر الإشارة إلى هذه المسألة عند هذين العلمين، بل نجد أن جل الرواة قد ألمحوا إليها في مصنفاتهم ضمن أخبارهم أو تعاليقهم، ولكنهم أشاروا إلى المسألة دون الخوض والتمحيص فيها والتقليب في مضمونها.

يدرك المتأمل في هذه الروايات والأخبار أن جلها يتفق على فترة التأريخ لعمر الشعر الجاهلي ما بين القرن والقرنين كبداية للشعر العربي، وهذا ما جعل المستشرق كارل نالينو ينتصر لقول الجاحظ ومن ذهب مذهبه من "العلماء العرب الذين قالوا بمدة مئة وخمسين سنة تقريباً للشعر الجاهلي، لم يبعدوا عن الصواب إذا فرضنا أنهم أرادوا بذلك ما وصل إلينا من الأشعار القديمة" 3- إن هذه الإشارة الأخيرة في النص يقرن فيها فرضية هذا المنحى بفرض أن هذا الاتجاه صائب إذا أراد به أصحابه ما وصل إلينا من الأشعار القديمة، أما إذا أخذنا بما لم يصل إلينا، فذاك ما يفتح باب القول بأن المدة التي أشارت إليها المصنفات القديمة والتي ذكرنا بعضها فيما سبق غير دقيقة وغير معبرة عن أوليات الشعر العربي القديم.

فالتضارب الذي وسم مواقف الكثير من القدماء من إشكالية أولية الشعر العربي هو الذي فتح المجال أمام الكثير من المستشرقين لإبداء تحفظ كبير حيال الجزم في هذه الإشكالية، والقول بأنه "ليس من الواضح متى بدأ العرب في نظم الشعر، فبعضهم يرجعه إلى آدم، والبعض يدعي تقديم قصائد من عهد إسماعيل وعلى الرغم من أن ملوك جنوب الجزيرة العربية ألفوا نقوشهم بلغاتهم ولهجاتهم، فإن الأشعار التي اهتموا بنظمها، حسبما يقول الأثريون المسلمون، إنما كتبت بالعربية التي كتب بها القرآن، لكن يبدو أن الرأي العام يقرر أن الشعر العربي- على الشكل الذي استقر عليه فيما بعد – بدأ قبل ظهور الإسلام ببضعة أجيال قليله"(4) فالشك هو المقياس الأساس الذي تبناه المستشرقون منذ البداية في التعامل مع هذه الإشكالية التي اعتمدت جل أطروحاتها على موروث استعان في نقله له بالرواية الشفهية التي لا ترقى إلى مقام الدليل الموثق سندا، أو ماديا بواسطة

الكشوف الحفرية أو المخطوطات الموثقة.

إذا كانت بعض الدراسات العربية الحديثة تسعى جاهدة إلى القول بأن جذور الشعر العربي موغلة في القدم، فإن كثيراً من المستشرقين وبخاصة مرجوليوث على وجه الخصوص حاولوا إثبات أن البداية الحقيقية للشعر العربي إنما ظهرت بعد الإسلام لا قبله "والكمية الهائلة من النقوش التي ترجع إلى ما قبل الإسلام والتي نملكها الآن مكتوبة بعدة لهجات، ليس فيها شيء من الشعر.. ولا يمكن أن تستنتج من النقوش العربية أنه كانت لدى العرب أية فكرة عن النظم أو القافية، على الرغم من أن حضارتهم في بعض النواحي كانت متقدمة جداً.. فإن كان القرآن يتحدث عن الشعر على أنه شيء يحتاج إلى تعلم، فمن المعقول أن نفترض أنه يشير إلى تلك الصنعة التي تستلزم العلم بالأبجدية، لأن القافية العربية تقوم في تكرار نفس المجموعة من الحروف الساكنة، والعلم بنظام نحوي، لأن النظم يتوقف على الفارق بين المقاطع الطويلة والقصيرة، وارتباط بعض النهايات ببعض المعاني، فيمكن إذن أن يكون ما يشهد عليه القرآن هو أنه قبل ظهوره كان بين العرب الكهان المعروفين بأنهم شعراء، ومن المحتمل أن لغتهم كانت غامضة، كما هي الحال لأي ألوان الوحي"(5) وهذا الاستنتاج يقوم على قاعدة فيلولوجية طبقها المستشرقون في دراستهم للشعر العربي القديم.

فمفهوم الشعر والشعراء في الجاهلية والملتبس بكلام وتعاويذ الكهان، وما كان يصدر عنهم من كلام مسجوع مبني على نغم موسيقي متجانس وإيقاع متناغم يتداخل في كثير من الصفات مع الإيقاع الشعري الجاهلي هو الذي خَيّل لمرجوليوث وجعله يقرّ ويؤكد أن الذي نصّ عليه القرآن من شعر ما هو إلا سجع الكهان، وشتان بين ما هو شعر وما هو سجع الكهان، وأنهما جنسان وإن التقيا في بعض الخصوصيات التعبيرية فإنهما يختلفان في الكثير منها، لذلك فإن مذهب مرجوليوث يحتاج إلى سند علمي يؤكده، وإلا كان الحكم مبنياً على فرضيات تخمينية لا تجد من النصوص ما تشد به عضدها.

إن إشارة المستشرق كارل نالينو فتحت الباب أمام القراءة العربية الحديثة لتتجاوز الروايات والأخبار القديمة، وتؤسس لقراءة تذهب إلى أن أولية الشعر العربي القديم موغلة في القدم، بل القول أن أول شاعر عربي كان نبياً، وذلك إشارة إلى سيدنا إسماعيل عليه السلام، فنجد نجيب محمد البهبيتي يعنون الفصل التاسع من مؤلفه 6 بأن أبا الشعر العربي الأول نَبيّ وهو "إسماعيل أبو الشعر العربي نشأ بعمله في العاربة، واتخذ أول أشكاله على صورة أناشيد يتغنى بها المصلون في صلاتهم بالمعبد، ينظمها لهم إمامهم الديني الذي تولى قيادتهم الدينية بعد أن ترك أبوه له رعايتهم وتعليمهم دين التوحيد الجديد.. ولذا وجد إسماعيل نفسه مسؤولاً عن الصغيرة والكبيرة فيه فهو الإمام، وهو ناظم الأناشيد، وهو مرتلها، والمصلون من ورائه يرددون، والصلاة في المعابد الأولى كلها كانت أناشيد منظومة، تُغني وتصحبها الموسيقى وإسماعيل هو الموجه لهذا كله، وهو القائم به وعليه. وقد أكسب هذا الماضي الأول الشعر قدسية النبي التي لزمته حتى آخر العهد الجاهلي حتى إن العرب

الذيــن لقنوا هذا المعنى في تاريخهم كله لما تقدم إليهم النبي بالقرآن باعتباره وحيا من الله قالوا له: بــل هو شعر مثل الذي كان يُوحى من قبله للشعراء، فشأنه فيما أوحي إليه شأن غيره من الشعراء فــيما يوحى إليهم: أي يدافعونه عن ملك ظنونه طالبه" وهي قراءة تنطلق من فرضية تحتاج إلى أدلة موثقــة تعضد به ما تذهب إليه، لأن مسألة نسبة بداية الشعر العربي القديم إلى إسماعيل عليه السلام تحتاج إلى ترو وتمحيص دقيق حتى لا نبني أحكاماً علمية بهذه الأهمية على فرضيات غير مؤسسة.

يــربط البهبيتي قدسية الشعر عند العرب بالاعتقاد الذي كانت العرب تعتقده من أن الشاعر كان يقوم في قومه مقام النبي، ويحتج بقول أبي عمرو بن العلاء الذي يرويه أبو حاتم الرازي في الزينة بحيــث "كــان الشــعراء في الجاهلية يقومون من العرب مقام الأنبياء في غيرهم"(7)، ويبني عليه البهبيتــي حكمــاً يلتــبس فيه عليه بين ما هو شعر وما هو وحي، وحجته في ذلك قراءة رواية أبي عمرو بن العلاء دون المساس من دلالتها الأساسية أو جوهرها بشيء، وبذلك يذهب (إلى القول بأن الذيــن كانوا يقومون في العرب مقام الأنبياء في الجاهلية كانوا ينورون لهم طريقهم، ويوسعون لهم آفــاقهم بالشعر الذي كان العرب -شأنهم في هذا شأن العالم القديم- يرونه إلهاماً يتنزل على الشاعر من وحي قوي قدسية تختار الشاعر من بين الناس لتهب له من العلم ما تصطفيه به دونهم. فهو كيان مقــدس يلــتف على قوة مقدسة تتحكم فيه، وتعتلج بقلبه، وتفور به، فيهيج على لسانه قولاً منسجماً مســتوياً مواجا، ينتقل أثره إلى قلب سامعه، فيتجاوب القلبان بالأصل ورجع صداه ويمتزج النفسان بمعــنى واحــد، وكأنهما كيان واحد"(8) وتلك موازنة عجيبة من البهبيتي بين ما هو وحي وما هو شعر، وكأننا به لا يفرق بين مصدر كل واحد منهما، بل ويجعل كليهما من مصدر بشري، وذاك ما يدعــو إلــيه الاستقراء، لأن مصدر كل منهما معروف لدى العام والخاص، ولا حاجة لنا بالتفصيل فــيه، فالنبــي موحــى إليه لا دخل له في ما يوحى إليه إلا من جهة التبليغ، أما الشاعر فهو المبدع الخلاق لما يقولــه، أما إذا كان يصطلح ويستعمل لفظي النبوة والوحي على غير ظاهر معناهما، بل علــى دلالة أدبية تنزاح فيها اللفظة عن معناها الأصلي إلى معنى ثان يراد به الإلهام والتفرد قياساً لما ورد في قول النبي (صلى الله عليه وسلم) لما سمع قول الشاعر الجاهلي:

سَــتُبْدِي لَــكَ الأَيَّــامُ مَــا كُنْتَ جَاهِلاً ... ويأتيــكَ بالأَخْــبَارِ مَــنْ لَــمْ تُــزَوِّدِ

فقــال: "هــذا من كلام النبوة" (9) فذاك رأي مؤسس، لأن اللفظة تأخذ دلالاتها بحسب المعنى الذي يقصد إليه.

يحــاول البهبيتي أن يؤسس لرأيه القائل بأن الشعر العربي منبعه إسماعيل عليه السلام، ويورد مــا أورده ابــن رشــيق فــي العمدة "حكى أبو عبد الرحمن محمد بن الحسين النيسابوري أن كعب الأحــبار قال له عمر بن الخطاب وقد ذكر الشعر: يا كعب هل تجد للشعراء ذكراً في التوراة؟ فقال كعــب: أجــد في التوراة قوماً من ولد إسماعيل، أناجيلهم في صدورهم ينطقون بالحكمة، ويضربون الأمــثال، لا نعلمهــم إلا العرب"(10)، وانطلاقاً من هذا النص يصبو البهبيتي إلى التأسيس لطرحه الســابق، وبعــد قراءة نص ابن رشيق ومناقشة مستفيضة يخلص في النهاية إلى أن (الشعر العربي

الأول نشأ في حضن المعبد، وكان نبعه إسماعيل، وهذا هو سر ارتفاع الشعر في معيار القيمة حتى يمس القدسية باعتباره فتحا من فتوح إسماعيل، وهو سر ارتقاء الشعراء إلى منزلة تضعهم في العرب موضع الأنبياء في غيرهم من الأمم، وتصير أشعارهم في صدورهم بمنزلة أناجيل الأنبياء في أسفارهم"(11)، وهي نتيجة تبرز علو منزلة الشعر والشعراء عند العرب في الجاهلية، وتفصح عن جانب من سر اهتمامهم بهذا الفن من القول حتى سموا ما جاد منه بالمعلقات، فعلقت في صدورهم ورووها أباً عن جدّ حتى وصلت إلينا، لكن الذي ينقض رأي البهبيتي النصوص الموثقة التي يعتمد عليها في مثل هذا الطرح، حتى يرقى إلى درجة الطرح العلمي المؤسس، وإلا بقي مجرد افتراض يجد الآخذ به نفسه في نهاية الأمر كمن يجري وراء سراب بقيعة يحسبه ماء حتى إذا وصل إليه لم يجد شيئاً.

نحن لا ننفي نشأة الشعر عموماً وعند العرب خاصة نشأة دينية، ونرى في هذا الرأي جانباً من الصحة، ولكنه لا يرقى إلى درجة اليقين، ولاسيما وأننا نبحث في مسألة لا نملك عليها من الأدلة الموثقة الشيء الكثير، بل ما زالت ميداناً خصباً للبحث والتنقيب، معتمدين في ذلك على العلوم الحفرية، علنا نجد ما يفسر كثيراً من جوانب مسألة أولية الفن عامة عند العرب والشعر خاصة، وهذا ما جعل بروكلمان يقر بصعوبة الفصل في مسألة أولية الشعر عند العرب، فشعر العرب كان -حسب تصوره- "فنا مستوفيا لأسباب النضج والكمال، منذ ظهر العرب على صفحة التاريخ، ولا تستطيع رواية مأثورة أن تقدم لنا خبراً صحيحاً عن أولية الشعر، وإذاً فلا يسعنا إلا أن نستخلص من الملابسات المشابهة عند شعوب بدائية أخرى نتائج معينة يمكن تطبيقها أيضاً على العرب، إذا قدمت الأحوال الممكن التعرف عليها عند هؤلاء نقاطاً يعتمد عليها في ذلك"(12).

بذلك يأخذ بروكلمان بمنهج تطبيق الملابسات المشابهة التي وجدت عند الأمم البدائية الأخرى لاستخلاص فرضية حول أولية الشعر عند العرب، مشيراً إلى صعوبة الفصل في هذه المسألة لانعدام الرواية المأثورة التي تقدم الخبر الصحيح الذي يفصل في القضية، وبذلك يؤكد لنا أن أي قول يذهب إليه أي باحث في هذه المسألة هو قول احتمالي لا يقيني، خاضع لمبدأ الأخذ والرد، ولكن على الرغم من هذه الإشارة المبكرة لبروكلمان إلا أن كثيراً من القراءات العربية الحديثة خاضت في هذه المسألة محاولة في بعض الأحيان القول فيها بلغة الجزم، وفي بعض الأحيان الأخرى بلغة الاحتمال.

إن ارتباط الشعر بالحياة العامة للعرب منذ القدم جعل بعض القراءات تربط أولية الشعر الجاهلي بالكثير من المحطات الهامة في حياة الأمة العربية في سيرورة تاريخها الطويل، ولاسيما وأنها كانت أمة تقطن في موطن لزمته الكثير من الظواهر الطبيعية وما ينتج عنها من آثار أخلاقية واجتماعية وسياسية، كان على العربي الاهتمام بها أيما اهتمام حتى يوفر لنفسه أسباب البقاء، ومن أهمها الماء والكلأ وخصوبة الأرض، والدفاع عن النفس والحياض.

يشير جواد عليّ إلى أن أولية الجاهلي لا يمكن أن نقر ببدايتها بنحو قرن أو قرنين قبل ظهور

الإسلام كما ذهبت إلى ذلك رواية الجاحظ وغيره، ويصف ذلك بالخطل في الرأي، والفساد في الحكم، إذ يؤكد أن "الشعر أقدم من هذا العهد بكثير، وقد أشار المؤرخ (سوزيموس)Zosimus إلى وجود الشعر عند العرب، وهو من رجال القرن الخامس للميلاد، إلى تغني العرب بأشعارهم، وترنيمهم في غزواتهم بها، وفي إشارته إلى الشعر عند العرب دلالة على قدم وجوده عندهم، واشتهاره شهرة بلغت مسامع الأعاجم، فذكره في تاريخه. في سيرة القديس (نيلوس) Nilus المتوفى حوالي سنة 430 بعد الميلاد، أن أعراب طور سيناء كانوا يغنون أغاني وهم يستقون الماء من البئر،... والأشعار المروية في كتب التواريخ والأدب عن حفر آبار مكة وغيرها من هذا القبيل، فقد روي أن (عبد المطلب) لما حفر بئر (زمزم)، قالت (خالدة بنت هاشم):

نَحْنُ وَهَبْنَا لِعَدِيٍّ سَجْلَه ... فِي تُرْبَةٍ ذَاتِ غَذَاةٍ سَهْلَه

تَرْوِي الحَجِيجَ زَغْلَةً فَزَغْلَه

وأن عبد شمس قال:

حَفَرْتُ خَمًّا وَحَفَرْتُ رَمًّا ... حَتَّى أَرَى المَجْدَ لَنَا قَدْ تَمَّا.(13)

كما يورد نصوصاً كثيرة في التغني بالماء وحفر الآبار. والماء من المصادر الأساسية التي ألبسها العربي القديم لبوس القدسية لما لحياته وحياة الخلق من حوله من ارتباط بوجودها، من هنا يمكن ترجيح الرأي الذي ينتصر إلى ربط أولية الشعر عند العرب بحفر الآبار واستخراج الماء، لذا "نجد في كتب السير شعراً قيل في حفر بئر زمزم، وفي آبار أخرى، مما يدل على أن العرب كانوا قبل هذا العهد، إذا حفروا بئراً، قالوا شعراً فيها، وهو شعر يمكن أن نسميه شعر الآبار، وهو يعود ولاشك إلى عرف قديم، قد يتقدم على الميلاد بكثير، وهو يجب أن يكون من أقدم ما قيل من شعر، لما للبئر من أهمية في حياة العرب"(14)، وبذلك يفصل جواد علي في ربط مسألة أولية الشعر الجاهلي بالبحث عن الماء، فيذهب -بخلاف البهبيتي- إلى إرجاع أولية الشعر عند العرب إلى التغني بالماء وبوجوده، لما للماء ومصادره من أهمية بالغة في حياة العربي في صحراء قاحلة وجود الماء فيها أهم من العبادة والمعابد، وهو رأي تؤسس له النصوص الشعرية المأثورة والتي أورد البعض منها اعتماداً على ما ورد في فتوح البلدان والروض الأنف وسيرة ابن هشام وغيرها من المصادر التراثية التي اهتمت بالموضوع وما ورد فيها من أشعار مأثورة، وإن كانت لا تشكل قصائد مطولة وإنما البيت أو البيتين، لأن العربي في ذلك الوقت لم يكن مهيأ لقول القصائد الطوال، ولكن على الرغم من هذه الأبيات الشعرية القليلة التي تظهر وكأنها نتف شعرية، إلا أنها تشكل نصوصاً مؤسسة يمكن الاعتماد عليها في التأريخ لأولية الشعر العربي.

لم تقصر القراءة الحديثة القول في البحث عن أولية الشعر الجاهلي وبخاصة عند جواد عليّ على ما ورد في الماء من أشعار بل ذهبت إلى القول بأن أولية الشعر عند العرب ارتبطت بالحياة اليومية في سلمها وحربها، ومعاشها ومعادها، إذ لم يقتصر التغني بالشعر على حفر الآبار وحدها،

وإنمـــا تغنى به عند بنائهم بناء أو حفرهم خندقاً، أو إقامتهم سوراً، أو قيامهم بزرع أو حصاد، وفي أعمال أخرى يناط القيام بها إلى جماعة في الغالب، وكذلك في الغارات وفي الحروب... ورووا أن من الشعراء الجاهليين من كان يتغنى بشعره، وأن حسان بن ثابت أشارَ إلى التغني بالشعر بقوله:

تَغَــنَّ بِالشِّــعْرِ إِمَّـــا كُنْــتَ قَائِلَـــهُ ... إِنَّ الغِـنَــاءَ لِهَــذَا الشِّــعْرِ مِضْــمَارُ

ولابــد أن تكــون في الأهازيج وفي أشعار الحج، أنغام يرنم على وقعها الشعر، الذي هو شعر الغـــناء. فإنـــنا نجد من النتف الباقية من الجمل التي يقولها الحجاج في أثناء حجهم، آثار شعر كان مقـــروناً بالغـــناء. ونظراً لوجود تماس مباشر بين هذا الشعر وبين الحياة العامة، فإن في استطاعتنا القـــول إنـــه قـــد يكـــون مـــن أقدم أنواع الشعر عند العرب، وهو شعر لم ينبع من ألسنة الشعراء المحترفيـــن، وإنما خرج على كل لسان، وساهم فيه كل شخص: رجل وامرأة، مثقف وجاهل، حكيم وســـوقي. وهـــو بعد نابع من صميم الحياة، ومن باطن القلب، للترفيه عن النفس، ولتخفيف التعب، ومـــازال الـــناس يتغـــنون عند وقوع مثل هذه الأمور لهم، وهو غناء لم يحظ ويا للأسف بالرعاية والعناية، لذلك لا نجد له ذكراً في الكتب إلا في المناسبات(15)، وهي قراءة نجد أصولها فيما يذهب إلـــيه كارل بوخر K. Bucher في مؤلفه العمل والنغم والذي أشار إليه كارل بروكلمان فأورد فيه خلاصة رأي بوخار الذي يذهب فيه إلى "أن حركات العمل الطبيعية المنتظمة، لاسيما حركات العمل الجماعـــي، كانت تحث من تلقاء نفسها على التغني بأغان موزونة مصاحبة للعمل وميسرة له تيسيراً نفسياً. وقد رويت لنا عن العرب أيضاً مثل هذه الأغاني التي تصحب العمل"(16). وهو ربط لأولية الشعر عند العرب بالثقافة الشعبية والأصول الأنثروبولوجية.

تمـــثل الـــثقافة الشـــعبية عـــند الكثير من الدارسين-وبخاصة عند المهتمين بالدراسات الشعبية والأنثرولوجـــية- المهـــد الأول للفـــن بعامة والشعر بخاصة، لاسيما عند أمة كالأمة العربية وعمق ارتـــباطها بالشـــعر كفـــن قولي، لأنه كان المناسب لأمة ترتحل أكثر مما تستقر، وهي قراءة تحمل الكثير من الجوانب التي تؤسس لمذهبها إذا ما راعينا إيغال القضية في القدم، وقلة الأدلة المادية التي تقطـــع دابر الشك باليقين، وبذلك لا يجد الدارس لمثل هذه القضايا إلا الافتراض والبناء على بعض الأدلـــة الشـــفوية بخاصة ما تعلق منها بالعادات والتقاليد المأثورة عن الأمة العربية والتي توارثتها الأجـــيال أبـــاً عن جَدٍّ مشافهة، وتعلق بها العام والخاص، المثقف والجاهل، الحكيم والسوقي، الرجل والمرأة، فأصبحت ممارسة يومية للترويح عن النفس من عناء الحياة ومتاعبها.

فـــالقول بشعبية أولية الشعر العربي قول يرتاح له الباحث باعتبار أن الفن عامة والشعر خاصة لـــم يولـــد مـــتكاملاً فـــي بنيته الخارجية والداخلية كما وصل إلينا في معلقاته وإنما سبقته محاولات مـــتكررة انفرادية وجماعية حتى استوى على عوده بالشكل الذي وصل إلينا في معلقاته وغيرها من القصائد والمقطوعات التي زخرت بها المصنفات الأدبية القديمة.

إن ربط جواد علي أولية الشعر العربي بالأناشيد والغناء المتصل بالحياة اليومية للعربي، جعله يلمّـــح إلى إمكانية ربط أولية هذا الشعر بالطقوس السحرية كما يربط ذلك الغربيون، لأن "بين الشعر

والسحر صلة كبيرة، بل رأى البعض منهم أن الغرض الذي قصد إليه من الشعر في الأصل هو السحر، ودليل ذلك أن الغناء عند الشعوب البدائية، ليس متسقاً مع نغم العمل وإيقاع اليد العاملة، فنجد الغناء عند البناء أو الجر أو الحفر، أو الزرع لا يتسق مع نوع حركة العمل، وإنما كان يسلي العمال ويسعفهم بقوى سحرية، وهو الغرض من جميع فن القول عند البدائيين، أي تشجيع العمل بطريق سحري"(17)، وهي قراءة تستمد أصولها من القراءة التي ذهب إليها (برويس) Preuss في كتابه الحضارة العقلية عند الشعوب البدائية- والتي أوردها بروكلمان في مؤلفه السالف الذكر كذلك- إذ يرى أنه "افتراض لا يقوى على النهوض أمام الحقائق الثابتة في علم الأجناس البشرية، وليس بمقنع لتفسير ما وجده الباحثون عند الأمم البدائية، فإن آثار الغناء المصاحب لحركات العمل الإيقاعية المنتظمة قليلة نادرة، على حين تصاحب الأغاني في كل مكان من الأرض أعمالاً غير مرتبطة بنظم الإيقاع، كالغزل والحياكة، والجدل، مما لا يمكن أن يشتمل على وحدة إيقاعية؛ فلم يكن الغناء في مثل هذه الأحوال متسقاً مع نغم العمل تسهيلاً له كما تقدم، وإنما كان الغناء يسلي العمال ويسعفهم بقوى سحرية. وإذاً فلابد أن يكون الغرض الذي قصد إليه الشعر في الأصل، ما دام لم يكن مقصوداً منه مجرد المسامرة، هو الغرض من جميع فن القول عند البدائيين، وتشجيع العمل بطريق سحري"(18)، حتى يجعل من العامل عاملاً منتجاً.

يرى بروكلمان أن المنحى السحري للشعر عند العرب لم يتجل في كل الأغراض الشعرية، بل ظهر في غرض الهجاء دون سواه "فمن قبل أن ينحدر الهجاء إلى شعر السخرية والاستهزاء، كان في يد الشاعر سحر يقصد به تعطيل قوى الخصم بتأثير سحري. ومن ثم كان الشاعر، إذا تهيأ لإطلاق مثل ذلك اللعن، يلبس زيا خاصاً شبيهاً بزي الكاهن. ومن هنا أيضاً تسميته بالشاعر، أي العالم، لا بمعنى أنه كان عالماً بخصائص فن أو صناعة معينة، بل بمعنى كان شاعراً بقوة شعره السحرية، كما أن القصيدة كانت هي القالب المادي لذلك الشعر"(19)، وبذلك نجد بروكلمان يقصر ارتباط أولية الشعر عند العرب بالسحر في غرض الهجاء، وفي المرحلة الأولى لظهور هذا الغرض عند العرب، أما جواد علي فيعمم ذلك على الشعر الذي كان يصاحب العمل، وبذلك ينتصر لرأي (برويس) Preuss.

أما مرجليوث فينفي وجود الشعر عند العرب ولو كان موجوداً لأُثر في "الكمية الهائلة من النقوش التي ترجع إلى ما قبل الإسلام والتي نملكها الآن مكتوبة بعدة لهجات، ليس فيها شيء من الشعر... ولا يمكن أن نستنتج من النقوش العربية أنه كانت لدى العرب أية فكرة عن النظم أو القافية، على الرغم من أن حضارتهم في بعض النواحي كانت متقدمة جداً... فإن كان القرآن يتحدث عن الشعر على أنه شيء يحتاج إلى تعلم، فمن المعقول أن نفترض أنه يشير إلى تلك الصنعة التي تستلزم العلم بالأبجدية، لأن القافية العربية تقوم في تكرار نفس المجموعة من الحروف الساكنة، والعلم بنظام نحوي، لأن النظم يتوقف على الفارق بين المقاطع الطويلة والقصيرة، وارتباط بعض النهايات ببعض المعاني. فيمكن إذن أن يكون ما يشهد عليه القرآن هو أنه قبل ظهوره كان بين العرب الكهان المعروفين بأنهم"شعراء"؛ ومن المحتمل أن لغتهم كانت غامضة، كما هي الحال في

ألـوان الوحـي"(20)، وهو طرح معروف يكاد ينفرد به مرجليوث حول أصل الشعر العربي القديم ومدى صحته، فالعرب لم يعرفوا الشعر ولم ينظموه وأن ما عرف عنهم ما هو إلا ضرب من سجع الكهان وما شابهه من الكلام ذي الإيقاع المتجانس، وأن اسم الشاعر اختلط عند العرب باسم الكاهن، وهـو رأي فـيه من الغلو الذي لا يصمد أمام الشعر الوافر الذي وصل إلينا من الفترة العربية قبل الإسلام، وإن داخله بعض النحل بفعل الرواية الشفهية.

إن الاخـتلاف فـي الطرح حول أولية الشعر الجاهلي هو السمة الرئيسة التي تميزت بها جلّ الدراسـات التي تعرضت لهذا الموضوع، وهذا ما حدا بيوسف خليف في مؤلفه (دراسات في الشعر الجاهلـي) إلـى الوقـوف علـى هـذه الحقيقة، لأن "الباحثين مختلفون حول طبيعة هذه التجارب والمحـاولات التي بدأ بها الشعر العربي قبل حرب البسوس. وبين أيدينا نظريتان أساسيتان: نظرية قديمـة ذهب إليها العلماء العرب منذ عصر التدوين، ونظرية حديثة يذهب إليها بعض المستشرقين، ويـتابعهم فـيها بعـض الباحثين المحدثين"(21)، و..؟.. أن النظرية القديمة تذهب إلى أن أول نشأة الشعر العربي كانت عبارة عن مقطوعات قصيرة أو أبيات قليلة العدد، يرتجلها الشاعر في مناسبات طارئة ليعبر بها عن انطباعات سريعة مؤقتة، ثم أخذ الشعراء يطيلون في مقطوعاتهم، ويزيدون من عدد أبياتهم، خاضعين في ذلك لسُنة التطور الحتمية وقانون النشوء والارتقاء الطبيعي، حتى تكاملت لهم القصيدة العربية الطويلة في صورتها المعروفة على يد المهلهل في أيام حرب البسوس.

فـالمهلهل أخو كليب أول من قصد القصائد الطوال وضمنها الغزل، وذاك ما تذهب إليه بعض الـروايات فـي المصادر القديمة مثل الأغاني، كما تؤكد بعض الروايات في المصدر نفسه أن أول شـاعر هـو امـرؤ القـيس، وهو المتأخر زماناً بقليل عن زمن المهلهل، وهذا ما حدا بالمستشرق مرجولـيوث إلـى القول بأن "الدعوة الخاصة بالمهلهل إنما تستند إلى اسمه، فمعناه: "صانع النسيج الرقيق" والمراد هنا "النسيج الشعري"، بينما تفسير الاسم بمعنى "الصانع" أدى إلى هذه الفكرة العجيبة وهـي أنـه كان أول شاعر انحرف عن جادة الصدق"(22)، وهي تخمينات وتأويلات لا ترقى إلى مصاف الحجج العلمية الدامغة التي تستند إلى براهين مادية ذات طابع علمي.

فـإذا كـان البحث في أولية الشعر الجاهلي ينسب للمهلهل أم لامرئ القيس- وهما المتأخران زمنـياً- أمراً يجد فيه الباحث صعوبة، فما بالنا بالرأي الذي يذهب إلى أن أولية الشعر العربي تعود إلـى آدم أو إسـماعيل عليهما السلام أو عاد وثمود، علماً أننا لا نقيم في النسب ما فوق عدنان، ولا نجـد لأولـية العـرب المعروفين شعراً، فكيف بعاد وثمود؟... ما لسان حمير وأقاصي اليمن اليوم بلساننا، ولا عربيتهم بعربيتنا، فكيف على عهد عاد وثمود.(23)

إن مسـألة اللسـان الذي كتب به الشعر الجاهلي الأول جعلت القراءة الحديثة تثير قضية تطور اللغـة العربية في حد ذاتها والمراحل التي مرت بها حتى وصلت إلينا كما هو الحال عليه في النص الشـعري الجاهلي، مستوية موحدة في لغة قريش، لأن "لغة الشعر الجاهلي وهي التي يقال لها اللغة العربـية الفصـحى-والتـي نزل بها القرآن الكريم- هي فرع من مجموعة من اللغات عرفت عند

المستشــرقين باســم "اللغــات الســامية"؛ وقد انكبت على دراستها منذ قرنين من الزمان على الأقل مجموعــة كبيرة من علماء الغرب يبحثون أصولها وقواعدها وعلاقاتها بعضها ببعض معتمدين في دراســاتهم على ما اكتشف من نقوش وكتابات ومخربشات لهذه اللغات في الجزيرة العربية وجنوبي العــراق وفي الشام وسيناء"(24). إن هذه اللغات السامية التي تتألف من قسمين: لغات سامية شمالية تمركــزت فــي العراق مثل البابلية والآشورية والكلدانية، وأخرى تمركزت في الشام مثل الكنعانية والفينيقــية والآرامــية والعبرية والأوجاريتية والسريالية والنبطية وغيرها، وثانية سامية جنوبية من اللهجــات العربية المختلفة: ويقصد بها: عربية قريش واللهجات الصفوية والثمودية واللحيانية، وهي لهجــات عربية شمالية، وجنوبية مثل المعينية والسبئية والقتبانية والأوسانية والحضرمية والحميرية(25). فمســألة أولــية الشعر العربي تفضي إلى طرح السؤال طرحاً حاداً: بأي لغة كتب أول نص شعري جاهلي؟، وكيف استوى عبر المراحل حتى وصل إلى لغة قريش فوصلنا بها في المقطوعات والقصائد التي حوتها مدونات الشعر العربي القديم؟.

إن الخــوض فــي مســألة اللغات السامية بين شمالية وجنوبية، والتطورات التي لحقت بنظام اللســان حــتى اســتوى على تكوينه الأخير من اسم وفعل وحرف وأيهما الأول الفعل أم الحرف أم الاســم، ومسألة النطق والكتابة وتطور الكتابة العربية حتى مراحل نضجها الأخير مسائل في غاية الصــعوبة والتعقــيد والفصل فيها يحتاج إلى دراسة معمقة لا يسمح بها المقام ها هنا بالإضافة إلى أسانيد علمية قوية موثقة.

وهذا ما يصعب على أي قراءة الفصل فيه، مما يبرهن على أن الفصل في أولية الشعر العربي مســألة محفوفة بالمخاطر والقول في أن أول شاعر عربي كان نبياً-كما ذهب إلى ذلك البهبيتي- أو عــاد وثمــود مسألة تحتاج إلى تدقيق نظر و"أن الجهود التي بذلت عن أولية الشعر العربي لم تتعد نــتائجها مــرحلة الفروض التي لم يثبت منها فرض بصورة علمية حتى الآن"(26)، وهذا ما يؤكده بــروكلمان إذ قــال:(27) "لا تستطيع رواية مأثورة أن تقدم لنا خبراً صحيحاً عن أولية الشعر-عند العــرب- وإذاً لا يســعنا أن نستخلص من الدراسات المشابهة عند شعوب بدائية أخرى نتائج معينة يمكــن تطبــيقها أيضاً على العرب". فالبحث العلمي اليوم بوسائله المتميزة من حفريات واجتماعيات وعلــم مقارنــة اللغات السامية يمكن له أن ينير طريق البحث في أولية الشعر العربي إذا توفرت له الوسائل الكفيلة بذلك، وإلا بقي البحث في هذه المسألة ضرباً من الافتراضات التي لا تستند إلى سند مادي عتيد.

إن التأريخ لأولية الشعر العربي بعصر المهلهل وامرئ القيس، أي بخمسين ومئة عام أو مئتي عام قبل ظهور الإسلام-كما ذهب إلى ذلك الجاحظ- مذهب لم تستغه القراءة الحديثة معتمدة في ذلك علــى أن الشــعر العربي الذي استوى على هذه الدرجة الفنية الراقية والصنعة المتميزة والموسيقى المبدعة يبرهن على أن هناك مراحل متقدمة تعد بالقرون كانت فترة اختمار وتبلور واستواء قبل أن ينضج بهذا الشكل المتميز عند أقدم شاعرين وصل إلينا شعرهما كالمهلهل وامرئ القيس.

تؤكد القراءة الحديثة في مسألة أولية الشعر العربي أن اللغات السامية ترجع في كتاباتها إلى نوعين من الخطوط، الخط المسند، وهو الخط الذي دونت به اللهجات العربية الجنوبية، ثم الخط المشتق من الخط الآرامي المتأخر وخط النبط وبه كتبت اللغات السامية، والخط المسند أقدم عهداً من الخط المشتق وهو خط العرب الأول، وهناك خط ثان مأخوذ من الخط النبطي والذي يعرف عند المستشرقين بالخط العربي الشمالي، فهو الذي شاع بين ذلك وخاصة على أيدي اليهود والنصارى الذين كانوا يكتبون به حتى كاد يهيمن على الخط المسند، وكان خط العرب عند ظهور الإسلام (28).

أما بأية لغة كتبت النصوص الأولى من الشعر العربي فتلك مسألة وقفت أمامها القراءة الحديثة وقفة حذر نظرا لقلة الأدلة المادية التي تسند عليها فرضياتها مادام ((أن كل النصوص التي وصلتنا كانت لهجات عربية أخرى، منها ما هو بعيد عن العربية الفصحى، ومنها ما هو قريب منها وخاصة نقش النمارة النبطي)) (29). فالعربية التي وصلنا بها الشعر الجاهلي هي لغة قريش وبها نزل القرآن الكريم، مما جعل القراءة الحديثة تحاول الوقوف عند التعليل الذي يمكن أن تنتهجه لمعرفة كيفية توحد اللهجات العربية تحت راية قريش واتخاذها لغة رسمية، خاصة، وأن اللهجة ((تشتمل على ألفاظ وعناصر بعضها قديم جداً يعود عهدها إلى أقدم اللهجات السامية، وبعضها يمثل التطور الذي مرَّ على اللهجات في جزيرة العرب في بادية الشام وأطراف العراق، هذا المتأخر ما يشير إلى ابتعاد معناه عن معنى الكلمة الأم، وورده في معان جديدة تولدت من ذلك التطور))(30).

ولما كان النظر إلى هذه المسألة صعباً بسطت القراءة الحديثة أطروحات وفرضيات حاول فيها الباحثون من أمثال ــ علي جواد في المفصل وشوقي ضيف في العصر الجاهلي، ومن قبلهم المستشرقون نولدكة وجويدي وفيشر وبلاشير ــ تتبع المسألة والميل إلى ((الرأي الذي يقول: إن القبائل العربية الشمالية اصطلحت فيما بينها على لهجة أدبية فصحى كان الشعراء على اختلاف قبائلهم وتباعدهم وتقاربها ينظمون فيها شعرهم، فالشاعر حين ينظم شعره يرتفع عن لهجة قبيلته المحلية إلى هذه اللهجة الأدبية العامة، ومن ثم اختفت جملة الخصائص التي تميزت بها كل قبيلة في لهجتها، فلم تتضح في شعر شعرائهم إلا قليلاً جداً" (31)، واختلف هؤلاء الباحثون في أي لهجة وقع عليها الاتفاق لجعلها اللغة الأدبية ذات الطابع الفصيح، وهل كان هذا الاتفاق بدافع العامل السياسي أو الثقافي، باعتبار أن الجزيرة العربية شهدت تحولات عديدة كبرى مروراً ببروز قبائل في نظم الشعر على قبائل أخرى،مما أهل لغتها لأن تكون لغة أدبية ــ وذلك ما يذهب إليه المستشرق نالينو ــ حيث ((جمع اللغويون والنحاة منها مادتهم اللغوية، وهي قبائل مَعْد التي وحد ملوك كندة كلمتها تحت حكمهم قبل منتصف القرن الخامس الميلادي، وفي رأيه أنها تولدت من إحدى اللهجات النجدية وتهذبت في زمن مملكة كندة، وصارت لغة أدبية بين العرب))(32)، أما بروكلمان فكان يرى أن ((الفصحى كانت لغة فنية قائمة فوق اللهجات وإن غذتها جميعاً))(33). وكلها قراءات تقوم على فرضيات تحاول من خلالها التأسيس لتأويلات مختلفة.

هذه الفرضيات والقراءات هي التي حاول حنفي حسنين أن يتتبعها، وهي التي جعلته ينتهي إلى ((أنهــا جميعاً تمثل فروضاً علمية لم يثبتها أي باحث منهم، وإنما هي حدس يختلفون فيه، وبه كثير مــن التعمــيم)) (34). مما جعله يؤكد أن عوامل دينية وسياسية واقتصادية، ساعدت لهجة قريش علــى الســيادة خلال القرن السادس الميلادي فأصبحت لغة الشعر، وأن قبيلة ((قريش استطاعت أن تدمــغ هــذه اللغــة الأدبــية الموحدة بطابعها الخاص، وبلهجتها المستقلة، نتيجة لمركز القوة الديني والاقتصــادي الذي كانت تحتله خلال القرن السادس الميلادي، وقبيل ظهور الإسلام، حتى إذا نزل القــرآن الكريم وجد البيئة اللغوية التي تفهمه دون عناء على الرغم من اختلاف اللهجات، فقبله كان الشــعر الجاهلي، يجوب آفاق الجزيرة يحمل مشعل اللهجة الواحدة، فيجد الآذان العربية كلها تطرب له وتتحمس لاستقباله)) (35). وبذلك ندرك أن الشعر الذي سبق توحيد اللهجة لم تحفظه العرب، ولم تــروه لأنــه قــيل بلهجــات متفرقة استعصى على العرب الحفاظ عليها وعلى شعرها، ولو بحث الدارســون في التراث الشعبي كالأغاني والأناشيد والأهازيج لوجدوا بواكير الشعر العربي في هذه الألــوان مــن الأشعار نظراً للارتباط العميق بالنفس في المرحلة الأولى لتبلور الحس الشعري لدى العربــي، هــذا الحس الذي ولد مقاطع الغناء والأناشيد والأهازيج الحماسية نظراً لارتباطها بحياته الوجدانــية والمعاشية والسياسية وكان الرجز السيد الغالب على هذه المقاطع الغنائية لبساطة موسيقاه وقربها من النثرية المسجوعة ذات الإيقاع المؤثر كالمقطوعة التي أنشدتها هند بنت عتبة ونسوة من قــريش فــي غزوة أحد لتحميس فرسان قريش من المشركين لمجابهة جيش المسلمين، والتي يروى أنها من إنشاد أعرابيات في يوم ذي قار لتحميس الفرسان المقاتلين:

إِنْ تُقْبِلُوا نُعَانِقْ	*وَنَفْرِشِ النَّمَارِقْ*
أَوْ تُدْبِرُوا نُفَارِقْ	*فِرَاقَ غَيْرِ وَامِقْ (36).*

وبذلــك تحــاول هــذه الأطروحات أن تذهب إلى أنه في مثل هذه المقطوعة الشعرية تبلورت بواكــير الشــعر العربي سواء أكان في لهجاته المحلية أم في اللغة الأدبية قبل أن يخطو إلى مرحلة القصيدة ذات المواضيع المتميزة والأخيلة الراقية والموسيقى المتعددة في بحورها المعروفة.

ولئن حاولت القراءة التاريخية أن تفصل في إشكالية أولية الشعر الجاهلي، بتبنيها الأطروحات التي فصــلنا فيها سلفاً، فإننا ندرك أن المسألة شائكة لا يمكن الفصل فيها بقول: وإنما تبقى المسألة خاضعة للتخمينات والفرضيات التي لا تستند إلى السند العلمي القائم، لأن الإشكالية موغلة في القدم وفرضياتها مبنية على الاحتمال الذي لا يرقى إلى القول الفصل، على الرغم من أن القراءة التاريخية حاولت بكل مــا أوتيــت أن تبحــث في الإشكالية، ويبقى جهدها جهداً يستحق التقدير، كما يعتبر جهداً علمياً أغنى المكتــبة العلمــية وزودهــا برؤى لم يكن لها أن تصل إليها لو لم يبذل روادها جهداً من أجل التأسيس لمقاربــة إشكالية أولية الشعر الجاهلي، كما لم تقف القراءة للشعر الجاهلي عند هذه الإشكالية بل تعدتها لتبحــث فــي إشكاليات اتصلت مباشرة بما وصل إلينا من نصوص هذا الشعر، فعملت من أجل دراسة وتمحيص مسألة مصادر هذا الشعر وبخاصة ما وصل إلينا عن طريق الرواة.

■ الإحالات:

(1)ـ الحيوان الجاحظ: ـ تح: عبد السلام هارون ـ دار إحياء العلوم ـ لبنان ـ 1996 ـ 59/1.

(2)ـ طبقات فحول الشعراء ابن سلام: ـ تح: محمود محمد شاكر ـ مطبعة المدني ـ المؤسسة السعودية بمصر ـ مصر . ص : 3.

(3)ـ تاريخ الآداب العربية كارلو نالينو: ـ دار المعارف ـ مصر ـ ط:2 ـ 1970 ـ ص 68.

(4)ـ نشأة الشعر العربي ديفيد صمويل مرجوليوث: ـ ضمن كتاب : دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: تر ـ عبد الرحمن بدوي ـ دار العلم للملايين ـ لبنان ـ ط1/ 1979 ـ ص : 93 – (ويقصد بالأثريين المسلمين : رواة الشعر العربي القديم- هيئة التحرير)

(5)ـ نشأة الشعر العربي ديفيد صمويل مرجوليوث: ـ ضمن كتاب : دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: تر ـ عبد الرحمن بدوي ـ دار العلم للملايين ـ لبنان ـ ط1/ 1979 ـ ص : 90 ـ 91.

(6)ـ الشعر العربي في محيطه التاريخي القديم نجيب محمد البهبيتي: ـ دار الثقافة للنشر والتوزيع ـ المغرب ـ ط1/ 1987 ـ ص : 71.

(7)ـ الشعر العربي في محيطه التاريخي القديم نجيب محمد البهبيتي: ـ ص : 71.

(8)ـ المرجع السابق: ص 72.

(9)ـ العقد الفريد ابن عبد ربه: ـ تح: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأنباري ـ دار الكتاب لبنان ـ لبنان ـ 271/5.

(10)ـ الشعر العربي في محيطه التاريخي القديم نجيب محمد البهبيتي: ـ ص :75.

(11)ـ المرجع السابق: ص 79.

(12)ـ تاريخ الأدب العربي كارل بروكلمان: ـ تر: عبد الحليم النجار ـ دار المعارف ـ مصر ـ ط/2 ـ 44/1.

(13)ـ المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام جواد علي: ـ دار العلم للملايين ـ لبنان ـ مكتبة النهضة ـ العراق ـ ط2/ 1978 ـ 410/9.

(14)ـ المرجع السابق: ص 412.

(15)ـ ينظر المرجع السابق: ص412/9.

(16)ـ تاريخ الأدب العربي كارل بروكلمان : ـ تر ـ عبد الحليم النجار ـ 44/1 ـ 45.

(17)ـ المرجع السابق: ص414/9.

(18)ـ نفسه : 45/1.

(19)ـ المرجع السابق: ص 46/1.

(20)ـ نشأة الشعر العربي ديفيد صمويل مرجوليوث ـ من كتاب: دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي : تر: عبد الرحمن بدوي ـ ص: 90-91.

(21)ـ دراسات في الشعر الجاهلي يوسف خليف: ـ مكتبة غريب ـ مصر ـ د.ت ـ د.ط ـ ص : 41.

(22)ـ نشأة الشعر العربي ديفيد صمويل مرجوليوث ـ دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي : تر: عبد الرحمن بدوي ـ ص: 95.

(23)ـ ابن سلام: طبقات فحول الشعراء ـ ص: 11 .

(24)ـ الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية (دراسة نصية) سيد حنفي حسنين: ـ ص: 8.

(25)ـ ينظر المرجع السابق: ص 9 ـ 10.

(26)ـ الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية (دراسة نصية) سيد حنفي حسنين: ـ ص: 7.

(27)ـ بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ـ 44/1.

(28)ـ ينظر: سيد حنفي حسنين: الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية (دراسة نصية) ـ ص: 11.

(29)ـ المرجع السابق: ص: 19.

(30)ـ الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية

(دراسة نصية) سيد حنفي حسنين: ــ ص: (20).

(31)ــ المرجع السابق: ص: 20.

(32)ــ الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية (دراسة نصية) سيد حنفي حسنين: ــ ص:21.

(33)ــ المرجع السابق: ص:21.

(34)ــ نفسه ــ ص : 21.

(35)ــ نفسه ــ ص : 23.

(36)ــ التاريخ الطبري : ــ دار المعارف ــ مصر ــ 2/ 208.





جسد المرأة، كلمة المرأة

الخطاب والجنس في الكتابة العربية (الإسلامية)

السرد والرغبة: شهرزاد

فدوى مالطى دوجلاس*

ظلت شـهـرزاد الأنثى التى تنسج الحكايات فى (ألف ليلة وليلة) تتربع على عرش الساردين شرقا وغربا، حيث باتت ترمز إلى فن القص لأمد طويل. فقد كان لتمكنها اللغوى وقدرتها الملحوظة على تسخير الخطاب، الأثر فى استثارة غيرة الكتاب، ابتداء من إدجار آلان بو Edgar allan Poe وانتهاء بجون بارث John Barth.

وهناك رواية ممتعة لرايمون جون Roymond Jean تدعى (القارئة la lectrice) (وقد تحولت إلى فيلم سينمائى أيضا) تنطوى على وعى نقدى وتمتزج فيها الرغبة الجنسية والأدبية، وكذلك الإغراء الأنثوى والسرد، وتؤدى بطلتها الجميلة دور شهرزاد العصرية؛ حيث تسرد نصوصا (هى فى الواقع تتلوها بصوت مسموع) على مجموعات من المستمعين الذين يختلط عليهم الأمر فلا يميزون بين الأدب والفعل الجنسى. وتختلف بطلة القرن العشرين الفرنسية عن سليفتها العربية الفارسية؛ فهى تعوزها القدرة على تملك ناصية الأمور. إذ حين تحاصرها الرغبة، من كافة الاتجاهات، تفشل فى السيطرة عليها، مما يؤكد تفوق شهرزاد عليها. إنها التى تقوم بتنظيم العلاقة بين الرغبة والنص حتى وإن كان ذلك لا يتخذ شكلا مطلقا.

إن شهرزاد التى نتناولها بالدراسة هى كائنة ذات طبيعة جنسية أيضا، بإمكانها تطويع الخطاب (والرجال) بالجسد؛ فالجسد يمدها بالقدرة على الكلام ــ أى أنها تقاوم العنف الذكورى بجسدها وكلماتها التى تفيض بأنوثتها. وعلاوة على ذلك، تقوم شهرزاد بالسرد لترشيد الرغبة ومن ثم النشاط الجنسى برمته.

ولا شك أن الإطار الحكائى لـ (ألف ليلة وليلة)ــ أى التمهيد والخاتمة، كما يطلق عليهما عادة ــ يعد

* أستاذ الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة تكساس.
ترجمة: مارى تريز عبد المسيح، قسم اللغة الإنجليزية ــ جامعة القاهرة.

من أقوى الأطر السردية فى الآداب العالمية. وإذا كان الإطار السردى لـ (ألف ليلة) قد راق للكثيرين لأمد طويل، فإن ذلك لا يرجع إلى أنه ينطوى على الجنس والعنف معا فحسب، وإنما يرجع - فضلاً عن ذلك - إلى العلاقة الفريدة التى نشأت بين الرغبة الجنسية والسردية.

والنقاد الذين تناولوا (ألف ليلة) بالدراسة عديدون، كما أن الكثير منهم قد تطرق إلى إطارها الحكائى فى كتاباته النقدية. وينقسم المنهج التفسيرى إلى مدرستين: فهناك التفسير الذى يرتكز على مفهوم «اكتساب الوقت» Time gaining. وهناك التفسير الذى يرتكز على مفهوم «الاستشفاء» Healing. ولو نظرنا إلى الإطار، من منظور شهر زاد، لاحظنا أن هذا الإطار يعد إحدى تقنيات «اكتساب الوقت»، ويظهر مماثلاً للأحداث السردية الأخرى فى النص، التى تعمل على اكتساب الوقت، أو تستخدم للحفاظ على الحياة. وتذهب ميا جيرهارد Mia Gerhardt (فى كتابها «فن القص: دراسة أدبية لألف ليلة وليلة»، ص ٣٩٧ - ٣٩٨، ليدن: ١٩٦٣) إلى أن إطالة شهرزاد الحكى تهدف إلى كسب الوقت، حيث تتتابع حكاياتها إلى أن تبلغ النصر فى النهاية. وبالمثل، يلحظ برونو بيتلهايم Brono Bettleheim (فى كتابه «استخدامات السحر: معنى القصص الخرافية وأهميتها»، نيويورك ١٩٧٧، ص ٨٧) أن سرد القصص الخيالية للنجاة من الموت يعد من المواضيع الرئيسية التى تنبئ عن بداية حلقة قصصية. ويعد بيتلهايم من أفضل النقاد الذين تبنوا مفهوم «الاستشفاء». ويرتكز هذا الناقد، الذى يتبع منهج التحليل النفسى فى دراسته، على البطلين: شهريار وشهرزاد. وتمثل شهرزاد الأنا (Ego)، وفقا لتفسير هذا المنهج، فى حين يقع نظيرها الذكر تحت وطأة الهو (Id). ويعمل النص بجوانبه كافة على تحقيق التكامل فى شخصية الملك. وتكامل الشخصية الذى يتم ترجمته إلى مصطلحات يونغ، هو مفهوم أساسى فى مناقشة جيروم كلينتون Jerome Clinton فى بحثه «الجنون والشفاء فى ١٠٠١ ليلة» نشر فى Studia Islamica، ٦١ (١٩٨٥) ص١٠٧ - ١٢٥) ذلك لأن الأطروحات التفسيرية الخاصة باكتساب الوقت تتداخل تداخلا واضحا مع الأطروحات الخاصة بالعلاج.

ويتجه النقد الفرنسى مؤخرا اتجاها مغايرا لعنصر الإطار، حيث يبدى اهتماما بفكرة الرغبة. وقد أبرز أندريه ميكل André Miquel (فى مقالته «ألف ليلة زائد ليلة»، ونشرت فى Ceritique littérature Populaires، ٣٦ (مارس ١٩٨٠، ص٢٤٣) الترابط القائم بين الرغبة وشهرزاد. ويؤكد جمال الدين بن شيخ هذا الترابط (فى كتابه «ألف ليلة وليلة أو الكلام الحبيس» باريس: Gal-limard، ١٩٨٨) ويذهب إلى أن القاص البارع يصبح «مكنون/ جوهر الرغبة tout éter de desir. أما إدجار ويبر Edgard Weber (فى كتابه «سر ألف ليلة وليلة: الكلام المحرم/ المتداخل فى شهرزاد Le Secret des mille et une nuits: L,inter ... dit de Sheherozade) وهو كتاب يستحق القراءة برغم عنوانه الذى يحاكى عناوين الأفلام السينمائية وغلافه المثير - فهو يتبع منهج التحليل النفسى عند دراسته حال الرغبة فى هذا العمل الذى يعد من كلاسيات الآداب العالمية. ومع ذلك، يغيب عن كاتب الدراسة العديد من آليات النص، بل تهبط شهرزاد إلى مرتبة أدنى مما هى عليه، وتغدو مجرد تجسيد للكلام (فهو يطلق على أحد الأقسام فى كتابه العنوان التالى «شهرزاد أم الكلام (Parole)»).

إن كل هذه الآراء عن شهرزاد والإطار تتميز بخاصية أساسية تهيمن عليها جميعا، فكلها آراء لوعى ماقبل التميز الجنسى بالمعنى الفكرى لا التأريخى. إن جعل شهرزاد تمثل مكنون الرغبة (وتسويتها بالكلام) وقصرها على دور الشافى، يصرف الانتباه عن كل من

قوة شخصيتها وسيطرتها على الموقف، في الوقت الذى يحجب ديناميكية قوة الذكر ـ الأنثى.

وتفجؤنا هذه النزعة اللانسائية بشكل مسرف فى كتابات فاطمة المرنيسى، الكاتبة النسائية المغربية (فى كتابها «شهرزاد ليست مغربية»، الدار البيضاء: ١٩٨٨) التى تذهب إلى أن شهرزاد لاتتعدى كونها «فتاة شابة تتسم بالبراءة، قد ساقها حظها العاثر إلى فراش شهريار. فلم تفلح شهرزاد سوى فى تحقيق الغلبة الخارقة للبراءة». وهذا الرأى من شأنه الاستهانة بدراية شهرزاد وفطنتها من جهة، وقدرتها على المبادرة وبراعتها فى الأداء من جهة أخرى. إن حظها العاثر لم يسقها إلى فراش الملك، ولم تكتب لها الغلبة نتيجة ضربة حظ خارقة. ومما يثير السخرية أن الكتاب الإبداعيين قد تبينوا بجلاء المدلول النسائى للإطار الحكائى الذى يصور براعة السارد. وعلى سبيل المثال، هناك كتاب من أمثال بو Poe وبارت Barth (يحركهم دافع الغيرة، مع أن شهرزاد ليست كاتبة العمل ولكنها السارد الرئيس له) شرعوا فى إخفاء منجزات شهرزاد الأدبية والجنسية.

إن الإطار وحدة أدبية متكاملة، ذلك برغم الفصول الإضافية لليالى شهرزاد السردية. ولذلك، فإنه لا يجوز اقتطاع مقدمة العمل والنظر إليها على أنها «نص أولى/ تمهيدى Pre-text» كما يذهب بن شيخ. وقد جرت العادة، بالمثل، على الاستهانة بالخاتمة، حتى إذا لم يتم تجاهلها بالكلية، مع أنها تعد فى صميم الحكاية، من حيث إنها تعيد التعريف بمضمون المقدمة عبر خاتمتها الأدبية. وقد أشار معظم النقاد ابتداء من مياجير هارد إلى ما جعلوه تعارضا بين الغرض الظاهرى لقص شهرزاد ومضمون العديد من الحكايات المروية التى تقدم نماذج من النساء الفاسقات. وتحمل هذه الأطروحة خطرين: فهى إما تغالى فى الاعتماد على منهج تفسيرى آلى يتبع التحليل النفسى (وقد أوضح كليتنون أحد شراكه)، أو أنها تنزع إلى تقييم مدلول كل حكاية وأثرها خارج النسق الكلى لـ (ألف ليلة). وفى كلتا الحالتين، فإن هذه النظرة خارج الموضوع بمعنى من المعانى؛ حيث إن إطار القص يحتوى، كما يتضح فيما بعد، على عناصر مستقلة عن مضمون الحكايات المروية.

وبوسعنا تقسيم الإطار إلى ستة أجزاء تيسر علينا تحليله:

١ ـ يفتتح الجزء الأول برغبة شهريار فى رؤية أخيه الأصغر شاه زمان، وكانا قد افترقا منذ عشرين عاما، فقد دفعت الرغبة شاه زمان إلى السفر إلى أخيه. وتبيح له هذه الفرصة اكتشاف خيانة زوجه، وفى أثناء زيارته شهريار يكتشف خيانة زوج أخيه الملك الأكبر.

٢ ـ أما الجزء الثانى، فهو يحتوى على سفر الأخوين اللذين يهجران مملكتهما بسبب السلوك المشين لزوجة كل منهما. وفى هذه الرحلة، يقابلان العفريت الذى اختطف شابة ترغمهما على مضاجعتها تحت التهديد بالموت. وفى نهاية تلك الواقعة، يقرران العودة إلى مملكتهما، والامتناع عن الاقتران الدائم بالنساء.

٣ ـ ويتضمن الجزء الثالث رد فعل شهريار العنيف على الأحداث السابقة التى تقع فى الإطار، حيث يسرد لنا لقاءاته الجنسية التى لا تتعدى الليلة الواحدة التى تنتهى، فى معظم الأحوال، بقتل شريكته.

٤ ـ وتدخل شهرزاد إلى مسرح الأحداث فى الجزء الرابع. وبرغم اعتراض والدها، فإنها تصر على أن تتقدم إلى الملك. وتجند أختها دنيازاد لمعاونتها فى خطتها. ومن هنا، يبتدئ السرد.

٥ ـ ولا يتوقف الإطار عند هذا الحد؛ إذ يستمر إلى الجزء الخامس ملازما أداء شهرزاد القصصى الذى يمتد ألف ليلة وليلة.

ولا يجوز الجمع بين ممارسة القص ومضمون الحكايات المروية. وإذا كانت الحكايات التى ترويها شهرزاد تقع خارج الإطار (وقد يكون من الأفضل القول إنها تقع داخله)، فإن ممارسة القص هى تكملة للإطار. وعلينا التنبه إلى أن شهرزاد، حين تسترسل فى القص، لا يختفى وجودها؛ شأنها فى ذلك شأن أية أداة من الأدوات الأدبية الزائلة. إنها سارد متطفل، يظهر لنا فى بداية وختام كل ليلة على الأقل، كما يظهر شهريار ودنيازاد بشكل عرضى، وهما شخصيتان تنتميان إلى الإطار الحكائى.

٦ - ويأتى الجزء الأخير للإطار خاتمة سعيدة له، إذ يعلم شهريار أنه قد رزق ثلاثة أولاد (وهو خلف محظوظ بحق) ويكافئ شهرزاد على ذلك بإقامة حفل زفاف لها. وفى نسخة أخرى مطولة من الكتاب، تتزوج شهرزاد من شهريار، كما تتزوج دنيازاد من شاه زمان، بينما يجرى الإعداد لتدوين نص (ألف ليلة وليلة). ويعيش الجميع فى سعادة ووفاق ولا يفرقهم سوى الموت.

إن الرغبة تكمن فى صميم إطار (ألف ليلة). ولكن النص يطرح إشكاليتها، فثمة رغبات لائقة وأخرى غير لائقة. وعلى نحو أدق، هناك أنماط لائقة وأخرى غير لائقة من الرغبة. ولا تنحصر توجهاتها وكيفية إشباعها. والمقياس لتوافر اللياقة من عدمه لايكمن فى التناقض الأخلاقى بين هذه وتلك، أو يقتصر على المفهوم الضيق لكل ما هو عادل أو غير عادل، بل يجاوزهما ليبلغ المجال الدينى لكل ما هو ملائم ومن ثم يحقق الإشباع.

وتبرز أهمية الرغبة منذ الأحداث الأولى فى الإطار، فشهريار يشتاق إلى أخيه. وليس هناك غرابة فى ذلك فى البداية. ولكن، سرعان ماتنجم عدة مشكلات عن هذا الاشتياق، لأنه يحرك الأحداث التى تتوالى فيما بعد. إذ بإشباع هذه الرغبة، أى بسفر شاه زمان لزيارة أخيه، يتسنى للملك الصغير اكتشاف خيانة زوجه، وهو الاكتشاف الأول الذى يفتتح سلسلة من الاكتشافات. ولا تعد رغبة شهريار فى رؤية أخيه مجرد أمنية بسيطة، ولكنها تعنى الحاجة إلى «الآخر»، والآخر هنا ذكر. وما نلحظه فى الأحداث الاستهلالية بالنص هو إشارة إلى الرغبة فى المثلية الاجتماعية والاقتران، وهى إشارة تتأكد أهميتها فى الأحداث اللاحقة من (ألف ليلة). وعلينا التمييز، فى هذا المجال، بين المثلية الاجتماعية والمثلية الجنسية. أما الأولى فإنها لا تنم عن علاقة جنسية بحال من الأحوال، بل عن علاقة اجتماعية بين فردين ينتميان لهوية جنسية واحدة. وهناك دراسة بارعة لهذا النموذج من العلاقات قامت بها إيف كوزفسكى سيدويك Eve Kosofsy Sedgwick (فى «بين الرجال: المثلية الاجتماعية للذكورة فى الأدب الإنجليزى»، نيويورك١٩٨٥). وقد اجتاحت الغرب نزعة لتفسير نماذج المثلية الاجتماعية بوصفها مؤشرات على المثلية الجنسية، ما خفى منها وما ظهر. ويعكس ذلك كله مدى استحواذ فكرة المثليه الجنسية على الحضارة الغربية وهلع المثلية homophobia الذى أصابها منذ نهايات العصور الوسطى. وفى الإطار الحضارى العربى هناك حضور للمثلية الجنسية، ولكن دون أن يكون فى ذلك ما يسبب التوتر فى هذه الحضارة. ولم يتحرج المؤلفون العرب القدماء من مناقشة نزعة المثلية الشهوية homo-eroticism الذكورية وهم بصدد الحديث عن الاشتهاء المغاير heterosexual.

أما فى (ألف ليلة)، فإن الرغبة فى المثلية الاجتماعية تنشأ عنها علاقة ذكورية تتعدد مشكلاتها، وتضارع العلاقة بين شهريار وشهرزاد فى أهميتها.

١

إن الزوج الذكر يشكل إشكالية مركزية فى إطار (ألف ليلة وليلة). وقد يبدو المظهر الخارجى لتلك العلاقة التى ترد فى كافة النسخ مظهرا شاذا، مما أدى

بمعظم النقاد إلى التغاضي عنه (غالبا يتم توضيح دور شهريار دون شاه زمان، وقلما تذكر علاقتهما)، كأن الحكاية بإمكانها الاستمرار دون الاثنين: فهي تروى عن ملك يرتحل ويعود فجأة، ليكتشف خيانة زوجه، فيطردها ويرتحل مرة أخرى بقلب مثقل، ثم يلتقي والعفريت مع المرأة الشابة، فيتحول ضد كل النساء، ويتخذ قرارا بأن يضاجع امرأة كل ليلة ثم يقتلها بعد ذلك (هذا على حد قول فاطمة المرنيسى). ومن ثم، يتبين لنا أنه لابد للزوج الذكر أن يؤدى وظيفة أخرى.

إن شهريار، بعد اكتشافه أن زوجه تضاجع العبد الأسود، يقرر الفرار هو وأخوه شاه زمان كما يقرر ترك العالم بوصفه زوجا مماثلا اجتماعيا. والاستعمال المتكرر للفظ «دنيا» لا يخلو من الدلالة؛ فأصل لفظ «دنيا» يشير إلى أدنى الأمكنة، فهو يمثل الجانب السلبى للعالم لأنه يغاير الروحانية، ويقترن بالمفهوم السلبى للجنس والأنثى دائما. وعند رحيل الزوج المماثل اجتماعيا، تنقلب الأشياء رأساً على عقب فى النص.

إن هناك تباينا بين الزوج والزوج المغاير جنسيا het-erosexual، وربما يكون وجود نموذجين من الأزواج أحد العوامل التى تفجر سلسلة من الأحداث الغريبة؛ إذ حين يتوجه شاه زمان لتوديع زوجه ـ أى وهو بصدد تلبية رغبة شهريار فى المثلية الاجتماعية ـ يكتشف فعلة زوجه المشينة. وما يحط من قدرها ليس أنها قد اختارت الطاهى رفيقا تضاجعه، ولكن لأنها خانت إخلاص الملك لها. وحينما يقوم شهريار وشاه زمان برحلة المثلية الاجتماعية يتقابلان والعفريت، خاطف المرأة الشابة. وتغير هذه المقابلة مسار الأحداث السردية، على نحو ما يتضح لنا فيما بعد.

وترتبط الرغبة فى المثلية الاجتماعية التى ترد فى إطار (ألف ليلة) ارتباطا مركبا بفكرة السفر، إذ عادة مايكون الترحال ذريعة للتعلم ونضوج الخبرة، كما نجد فى أسفار السندباد. ولكن التلميحات المتضمنة فى لفظ «دنيا»، وقول شهريار إن عليهم شد الرحال «فى حب الله» يضفيان على الرحلة طابع البحث الروحى. أما إذا نظرنا إليها عبر إطار الحكاية، من حيث هو كل متكامل، فإننا ندرك أن تلك الأسفار ليست سوى تجارب لإساءة التعلم mislearning؛ فالملك شهريار هو العنصر المحرك للرحلتين، وينتبه شاه زمان وشهريار بسبب رحلتهما الأولى إلى خيانة زوجيهما.

أما الرحلة الثانية التى قام بها الأخوان، بوصف كليهما زوجا مذكرا، فهى تجمع مشكلات الأجزاء الثلاثة الأولى للإطار، مما يستأنف الأحداث السالفة ويشير إلى الأحداث اللاحقة. ويقترح شهريار تلك الرحلة نتيجة اكتشافه خيانة زوجه حين أطلعه شاه زمان على ذلك؛ حيث رآها تنغمس فى متعة جسدية مع أسود ليس من جنسها (وهذا يعد اختلاطا جنسيا غير محبب). ويحسن هارلو Harlow (فى كتابه «الشرق الأوسط») الإشارة إلى التعديات المتعددة فى النص على مفهوم العائلة والجنس والطبقة. وينطلق الأخوان بعد ذلك ليقابلا الشابة التى خطفها العفريت. ويعد هذا اللقاء ذا أهمية فيما يتعلق بأطروحتنا، ولذلك نتناوله بالتفصيل.

يسمع الأخوان، عند الوصول إلى الشاطئ، صرخة عظيمة تصدر من جوف البحر. وفجأة تنشق المياه، ويندفع منها عمود أسود لا يتوقف عن الارتفاع. ويجتاح الرعب الأخوين، ويتسلقان شجرة للاختباء بين أغصانها. ويتحول هذا العمود الأسود إلى عفريت، يخرج حاملا صندوقا زجاجيا كبيرا. ثم يفتح الصندوق، فتخرج منه سيدة شابة جميلة، يجلسها تحت الشجرة، ويخاطب العفريت المرأة بما يكشف عن أنه اختطفها ليلة زفافها. ويخلد العفريت إلى النوم، وقد أسند رأسه إلى حجر السيدة الشابة. وتتلفت الشابة فلا تلبث أن تلمح الأخوين بين أغصان الشجرة، فتزيح رأس العفريت عنها، وتدعو الملكين إلى النزول إليها، وتصر على طلبهما برغم

رفضهما الخائف، وحين يكرران الرفض، تهددهما بالموت على يدى العفريت، فيهبط الاثنان من فوق الشجرة برفق، إلى أن يصلا إليها. وحينئذ ترفع ساقيها، وتدعوهما إلى مضاجعتها مهددة إياهما بالموت. ويتوسلان إليها أن تخلى سبيلهما، ولكنها تعاود تهديداتها، فيضاجعها الأخ الأكبر ويتبعه الأخ الأصغر. وهناك إضافة لهذا المشهد فى طبعة بولاق لـ (ألف ليلة) يظهر فيها الأخوان وهما يتجادلان حول من يكون الأسبق فى أداء المهمة. وعند الانتهاء من المهمة، تطالبهما بخاتميهما، حتى تضيفهما إلى مجموعة الخواتم الأخرى التى أخذتها من باقى الرجال الذين ضاجعوها، وذلك لكى يصل عدد المجموعة إلى مائة خاتم. وبعد الاستماع إلى هذا التفسير من السيدة الشابة، يصرخ الملكان : «الله. الله. لاحول ولاقوة إلا بالله العلى العظيم». يسلم الرجلان خاتميهما، وتضيفهما السيدة إلى مجموعتها، وتطلق سراح الأخوين مرة أخرى بعد أن تهددهما بالموت.

وتأتى هذه الحادثة فى قلب الرحلة الثانية، أى فى قلب تجربة الأخوين التى تسىء التعلم mislearning. ومن شأن شهرزاد أن تبطل أثر تلك الحادثة، وهو ما تتمحور حوله الدروس التى تلقيها. وقد قدم لنا ويبر Weber تحليلا للصور الجنسية فى هذه الحادثة: أى فى صورة العمود الأسود والصندوق [ووفقا لمنهج التحليل النفسى فالشكل العمودى يقترن بالقضيب، بينما يقترن الصندوق برحم المرأة]. كما ينبه الناقد الفرنسى إلى أن تلك الحادثة تحتوى على تبادل الأدوار؛ إذ نشاهد الملكين وهما يسددان نحو العفريت ما اقترف فى حقهما. ويتمادى هذا التحول فى الأدوار، حيث يسفر هذا اللقاء عن انعكاسات مضادة، وتقابلات، مع المغامرات السابقة للملكات الخائنات، فشاه زمان قد خانته زوجه مع الطاهى الكريه، وشهريار خانته زوجه مع العبد الأسود. وينقلب الحال، هنا، فالشابة تخون رفيقها العفريت مع ملكين متزوجين. وهناك انعكاس فى الأدوار الجنسية والاجتماعية. وتتضح هذه الدلالة حينما تستدعى زوج شهريار العبد الأسود، من فوق الشجرة، كى يباضعها. وفى موازاة ذلك، تستدعى الشابة الملكين من فوق الشجرة ليباضعاها. ويقترن دورهما بدور العبد على أحد المستويات. معنى ذلك أن وجود الشجرة فى الموقفين لم يكن من قبيل المصادفة. ذلك لأنه إذا كان هبوط العبد الأسود من الشجرة يظهره على هيئة القرد، فإن الأمر يشبه ذلك مع الأخوين اللذين تدنيا الى مستوى الحيوانية، بل لعلهما وصلا إلى أدنى مستويات التدنى، وتحولا إلى رمز فعال، يوضح ما يسفر عن تحول المرء إلى مجرد أداة جنسية.

وهناك تجاور فى هذه الحادثة، بين زوج مذكر وزوج من هوية جنسية مغايرة، وتتسم علاقتهما بالتعقيد البالغ لأنها تجمع بين عفريت وشابة. وفى الواقع، يجسد العفريت والشابة العلاقة المتصدعة بين أى زوجين، فهو يضعها فى أسره، بينما تخونه حين تتاح لها الفرصة.

ومن مستهل الحدث، يبدو المضمون الأخلاقى لوضع السيدة الشابة أكثر غموضا من موقف الملكات؛ إذ عندما يناديها العفريت معلنا اختطافه لها ليلة زفافها، يبادر القارئ بالتعاطف معها منذ اللحظة الأولى. وليس هناك مصير أبشع من أن يختطفها عفريت. وماهو أنكى من ذلك حدوث الاختطاف ليلة الزفاف، أى ليلة اقترانها الجنسى مع زوجها الطبيعى. ويجوز، نظريا، تبرير انحرافها الجنسى بوصفه رد فعل على اغتصابها وأسرها. لقد ظلمت، ويأتى سلوكها الاستغلالى رد فعل إزاء ما وقع عليها من جنس الذكور. وإذا كانت تشارك الملكتين فى فعل الزنى الذى اقترفتاه، فيما سبق، فإنها تمثل أيضا الطرف الذى أضير وتنتقم من الجنس الذى أساء إليها. ولذلك، فهى تنتهج المسلك الذى ينتهجه شهريار فيما بعد (وفى بعض الطبعات ينتهجه شاه زمان بالمثل). تلك السمة المزدوجة لدور الشابة تضعف من حكم كلينتون،

حين يبرر سلوكها، ويضفى هذا التبرير على ماسبق من أحداث ليشمل زوج شهريار أيضا. ولكن السلوك الاستغلالى للشابة التى اختطفها العفريت، أيا كان مبعثه، لا يمكن تبريره لأنه يتنافى والنسق الأخلاقى السائد فى (ألف ليلة وليلة).

وبعد أن تفصح الشابة عن مكيدتها، يجيب شهريار وشاه زمان فى صوت واحد: «الله. الله. إن كيدهن عظيم». والإجابة المشتركة حاسمة. ولا يحتمل حكم الذكور أى تشكيك فى هذا المجال، فقد وردت الآية: «إن كيدكن عظيم» فى سورة يوسف (الآية ٢٨). وليس الهدف من التناص، فى هذا المجال، مجرد استدعاء النموذج المتعارف عليه لزوج الحاكم المصرى التى ولعت بسيدنا يوسف، وما يلى ذلك من أحداث، فقد استخدمت الصيغة فى العصور الوسطى بوصفها «لازمة أدبية» تستدعى أحابيل النساء، وتستمر إلى يومنا هذا فى الأدب العربى كما جاء فى قصة قصيرة لنجيب محفوظ («كيدهن» فى همس الجنون. بيروت: دار القلم، ١٩٧٣ ص٧٩ ـ ٨٩) وأخرى لنعيم عطية («نساء فى المحاكم». القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠ ص٨٢ ـ ٨٨).

إن استخدام هذه العبارة يضم الشابة، فى (ألف ليلة) إلى حلف ابنة عمها المصرية، ذلك الحلف الذى يشمل النساء كافة. وقد صيغ الدرس فى نبرة دينية، حين أصدر الرجلان حكمهما على الجنس النسائى بأكمله، متضمنا زوجيهما دون شك.

وتنطوى النزعة الأحادية التى تتسم بها تصريحات الملكين على إيحاءات أدبية؛ فالصوت السارد عادة يعرف شخصية صاحبه. وينطق الملكان بصوت واحد، حين اندمج صوتهما السارد، ليصيرا شخصا واحدا. وهل هناك وسيلة أفضل لوصف الشخصية الذكورية من أن يسمح لفردين منها بالتعبير عن رأى واحد فى آن؟ لقد تحقق للزوج المذكور غايته الأدبية. ويمثل الصوت السارد تعبيراً (مزدوجا) للاقتران فى علاقة، كما يمثل أوج نضوجها، وهى علاقة قد نضجت فى مرحلة أسبق من النص. ألم يمارس كل من شهريار وشاه زمان الجنس مع امرأة واحدة فى ظروف مشتركة، وعبر إطار سردى واحد. إنهما يشتركان فى مغامرة واحدة وسيدة واحدة، ويأتى رد فعلهما شفاهيا وآنيا بالأسلوب نفسه.

كما تظهر حادثة الشابة عنصرا مركزيا آخر فى الإطار، وهو الترابط بين الجنس والموت؛ فالشابة تغريهما بالهبوط من فوق الشجرة، مهددة إياهما بالموت، وتلجأ إلى التهديد أكثر من مرة، لترغمهما على مضاجعتها. وتؤثر مركزية هذه الحادثة على نقطة الترابط القابلة للانفجار؛ بحيث تشير إلى أحداث سابقة ولاحقة. فلقد قتل شاه زمان زوجه ورفيقها حينما اكتشف متعتهما الآثمة. والعقاب الشديد الذى أوقعه عليهما بعفو الخاطر جاء لاستشاطة غضبه. فلموقفه هذا أثره فى تأكيد الترابط بين الجنس والموت. وسوف ينغمس شهريار فى قتله المتكرر لخليلاته من النساء بعد انقضاء متعته الليلية. وبرغم اختلاف فعله المتعمد عن رد فعل شاه زمان التلقائى، إلا أنه لا يختلف عنه فى الربط بين الموت والجنس.

لذا، يقترن فعل شهريار المتعمد اقترانا مباشرا بالحادثة التى مر بها هو وأخوه مع السيدة الشابة. وبينما كانا عائدين ينبه شهريار أخاه شاه زمان إلى أن مُحنة العفريت تفوق محنتهما، ثم يستعيد المقابلة التى جرت مع الزوجين التعسين، وينتهى إلى قرار العودة إلى المملكة مع شاه زمان، على ألا يعيدا تجربة الاقتران بامرأة قط. ويختتم: «وبالنسبة إلى فسوف أطلعك عما سأقوم به». ويصدر شهريار أوامره إلى الوزير بقتل زوجه، ويقوم بقتل جواريه بنفسه، ويعزم على أن يفض بكارة امرأة كل ليلة ثم يقتلها بعد أن ينالها. ويودع الملك شهريار أخاه

شاه زمان إلى مملكته حيث يخرج بعدها من مسرح الأحداث. ثم تتوالى سلسلة من مواقف الليلة الواحدة، تشهد تدنيا فى المستوى الاجتماعى الذى تنتمى إليه النساء اللائى يضاجعهن ثم يقتلهن.

دون شك، أساء شهريار التعلم من الدرس الذى تلقاه. فقد أصيب بجرح فى الصميم، مثلما أصيبت الشابة التى اختطفها العفريت فى ليلة زفافها. وعلى العكس من أخيه شاه زمان، فهو لا يقدم على قتل زوجه الخائنة على الفور، بل يتيح لنفسه الفرصة للاهتداء بأفعال السيدة الشابة وانفعالاتها. فسوف يحاكى موقفها الاستغلالى من الجنس الآخر. فهى تمده بنمط جديد للانتقام الشخصى من الجنس الآخر كله. والسيدة تنتهج مسلكا أنثويا يتضح حينما تضيف خاتمى الملكين إلى مجموعتها. فقد قضت وقتا ممتعا مع ثمانية وتسعين رجلا، ويكمل الاثنان الأخيران العدد إلى المائة. فالنمط الذى تتبعه هو: (١) التهديد بالموت. (٢) الجماع. (٣) نهاية العلاقة. أما نمط شهريار الذكورى، فإن استجابته تأتى إلى النمط الأنثوى بصورة عكسية، تسير وفقا للنظام التالى: (١) الجماع. (٢) الموت. (٣) نهاية العلاقة. إنها امرأة تستغل العديد من الرجال، وهو رجل يستغل العديد من النساء. وفى كلتا الحالتين تتسم العلاقات بالقصر والسطحية. ونلحظ انكسارا فى عنصر الزمن الذى يتسم بالانقطاع. وتترتب أصداء جديدة على ما فرضه شهريار من عقوبة الموت على كل ممارسة جنسية. وإذا بسّطنا تعريفه، فإنه يمثل القسوة البالغة ضد النساء. إنه قاتل قادر على الاستمرار فى سلسلة من الأفعال دون أن يصيبه أذى، ويرجع ذلك إلى كونه ملكا. وقد يتسبب هذا القتل المستمر فى شقاء رعاياه، لكنهم عاجزون أمام سلطته.

ومن منظور آخر، هناك تشابه بين الموت الذى يتبع الممارسة الجنسية والموت الصغير le petit mort ـ ذروة اللذة. ولذلك، تبدو أفعال شهريار على أنها صورة ساخرة للسلوك الجنسى الذكورى غير الناضج. ولا تتاح الفرصة الكافية لنضوج الرغبة مع الوقت، إذ يقتلعها الموت/ الشبق. وتتسم علاقاته بنمط واحد من الإفراط الجنسى الفج، على نحو يؤدى إلى انحراف الرغبة والممارسة الجنسية. وليس من قبيل المصادفة أن تأتى امرأة لتمزق هذا النمط، وتستبدل به نمطا جديدا للرغبة، نمطا يبرز المفهوم الأنثوى للمتعة.

تلك المرأة هى شهرزاد التى تتميز بالنبوغ الذهنى، فقد حفظت الكتب والقصائد والحكمة. وعلاوة على ذلك، فإنها على دراية بالأمور، وذكية، وحكيمة، وأديبة. ومنذ البداية، حين أبدت لوالدها رغبتها فى الزواج من الملك، فقد عقدت العزم على تحرير القوم من طغيانه أو أن تموت دون ذلك. ويستشيط والدها غضبا، ويحاول أن يثنيها عن عزمها، شارحا لها حقيقة الوضع، إلى درجة أنه يطرح عليها مثالا لخطورة الأمر، ولكن دون جدوى. ويضطر الوالد أن يخبر الملك برغبتها. ويفرح الملك ويطلب من الوزير أن يأتيه بها فى هذه الليلة. ويخبر الوزير شهرزاد بالأمر، فتفرح لذلك كثيرا، وتخبر دنيازاد أنها سوف تستدعيها كى تطلب منها الاستماع إلى قصة، بعد أن يفرغ الملك مما يفعل. وتنتظر دنيازاد تحت الفراش، وتنتظر إلى أن يقضى الملك وطره. وهذا الموقف الذى يجمع الشخصيات الثلاث معا يضع دنيازاد وشهرزاد فى موازنة فعلية مع الزوج شهريار وشاه زمان. وحين تطلب الأخت الصغرى الاستماع إلى حكاية (بعد أن قضى الملك وطره) كما أوصتها أختها، يوافق الملك. وتستهل شهرزاد دورها فى الأدب العالمى. وتربط دنيازاد الجنس بالسرد، فهى تشهد الفعل الجنسى بين الملك وشهرزاد ثم تطلب الاستماع إلى الحكاية.

وتتوازى فرحة شهريار وشهرزاد (فيستخدم الاثنان فعل فرح فى التعبير) على نحو يضعهما فى موقف الندية. وتتولد العلاقة بينهما على هذا الأساس، فتختلف

شهرزاد عن كل النساء السابقات فى النص، اللاتى يجسدن الرغبة الجسدية المحض، واللائى يصرحن بها بشكل مباشر. إن زوج شهريار تستدعى العبد الأسود منادية عليه: «يامسعود، يا مسعود». أما الشابة التى اختطفها العفريت فترفع ساقيها فى دعوة صريحة إلى الجماع. والرجال لديهن مجرد أدوات جنسية. وتتميز شهرزاد عنهن، أى عن كل النساء اللاتى سبقن دخولها إلى النص، وكن مجرد كائنات ذات شهوانية مفرطة. ويشكل استغلالهن الرغبة جانبا من المشكلة التى تعمل ابنة الوزير ـ أى شهرزاد ـ على حسمها.

لقد اقتصرت مهنة النساء السابقات (على شهرزاد) على عضوهن الأنثوى، أى أن رغبتهن كانت تعمل على المستوى الشهوانى فقط. أما شهرزاد فتضيف إلى الجسد الكلمة مما يخلق تحولا فى مفهوم الرغبة. ولكن هناك سمة مشتركة بين شهرزاد وبنات جنسها، فقد وصف سلوك النساء الأخريات بأنه كيد. وكذلك تلجأ شهرزاد إلى حيلة خاصة بها ـ وهى حيلة السرد ـ كى تحقق غايتها. وقد صيغ البناء القصصى لحكاياتها على نحو يترك المستمع مستثاراً عند الشروق. وتبلغ بذلك أقصى مستوى من الحيل النسائية لأنها تمثل الحيلة الممتدة إلى نهاية النص التى تستثير المستمع (عبر القص) ثم تمتنع عن إشباعه (لأن نهاية الحكاية تكتمل فى ليلة تالية).

ولا تعد تلك المعالجة للرغبة السردية مجرد وسيلة لاكتساب الوقت، حتى لو اقتصرت على ذلك فى البداية، فهى أداة تعليمية أساسية. إن شهرزاد لم تجاهر بمعارضة النمط المتهالك للجنس الجسدى الذى فرضه الملك، وإنما حولت إشكالية الرغبة عن المجال الجنسى ـ الذى صدم فيه شهريار ـ إلى عالم النص. وهو عالم شديد الاختلاف عن عالمه وأكثر ليونة. وتطرح شهرزاد ـ بقصها نوعا آخر من الرغبة، تمتد من ليلة إلى أخرى، ولا يخبو رحيقها على نحو يجعلها تتخطى التغيرات التى تحدثها الأيام. ويعد ذلك، بالمفهوم الجنسى، تحولا يستبدل بالنسق الذكورى غير الناضج للشهوة والإشباع والانقضاء، النسق الأنثوى النموذجى للرغبة المستمرة الممتدة. ومن ثم، يؤدى امتداد الرغبة، عبر الزمن، إلى تطويع العلاقات وانتهاج ممارسة جنسية تبتعد عن الاستغلال. وعندما تنجح شهرزاد فى تغيير مفهوم الرغبة، تغدو سيدة الرغبة. وإذا كانت بحنكتها الجنسية قد تشابهت مع نساء الكتب الجنسية الأخريات، فإنها تختلف عنهن فى أنها أخذت على عاتقها تلقين الذكورة كيفية الممارسة الجنسية الراقية.

ويتسنى لنا التحقق من أداء شهرزاد المتقن إذا قارنا حكايتها بالقصة المصرية القديمة المعروفة بعنوان «شكاوى المصرى الفصيح»، ذلك لأن إطار الحكاية الفرعونية يماثل إطار (ألف ليلة وليلة)، فهو يتعلق بالتداخل بين كتابة النص والعدالة وهداية الملك المستبد. ولكن الفلاح الذى يعيش فى الدولة القديمة يقبع تحت أهواء سيده وليس العكس، كما هو الحال فى (ألف ليلة). إن الحاكم القادر لا يمنحه العدالة التى يصبو إليها، ولكنه يشجعه على عرض شكاواه الفصيحة طلبا للعدالة لكى يتسنى كتابتها وحفظها للأجيال القادمة. وقد اعتبر البعض شهرزاد نموذجا للتأليف الأنثوى العربى، ولم يتنبهوا إلى فارق أساسى بينها وبين فلاح الواحات، وهو أنها لم تكن كاتبة نصها. لقد تعلمت محتوياته وعملت على نشرها. وبعد ذلك تم تدوين النصوص التى تولدت عن الحكايات بانتهاء شهرزاد من روايتها. ولم يكن ذلك بقصد نسبة العملية الإبداعية إلى شهرزاد ولكن بقصد تحويل العمل من الأسلوب الشفاهى إلى الكتابى، وهو أحد الأمور التى سوف نتناولها فيما بعد.

إن ما يشعل رغبة شهرزاد فى الزواج من الملك هو تصميمها على تخليص العالم من طغيانه، ولا يخلو ذلك من دلالة، فهى تود أن تبث الحياة مرة أخرى فى علاقة الزوج المغاير الذى كان عليه مواجهة الزوج المماثل اجتماعيا. وقد كان الخلاف قد دب بينهما فى عدة

مواقف متفجرة شاذة فيما قبل. وإذا كان شاه زمان قد أعيد إلى مملكته فلم يكن ذلك من قبيل المصادفة، ذلك أن رحيله قد أزال إمكان ظهور زوج مماثل اجتماعيا، زوج قد يهدد علاقة شهريار وشهرزاد اللذين يمثلان الزوج المغاير جنسيا.

ولكن هذه المهمة لم تكن سهلة، لقد وقع على شهرزاد عبء تصحيح الوضع، بإحياء الممارسة الجنسية الصحيحة، والإيقاع الصحيح، والرغبة الصحيحة. وكان عليها، بوصفها امرأة، أن تدحض التعاليم التى أرستها امرأة أخرى، أى رفيقة العفريت. وترافق دنيازاد شهرزاد عند إحلال النص للجنس، مثلما كان شهريار فى رفقة شاه زمان، حين وقعا فى أسر سجينة العفريت.

لقد اكتسب الملك خبرة معرفية، وتشكلت لديه أنساق فكرية كان عليه أن يكتشفها من جديد ويتخلى عنها. ذلك لأن المعرفة الذكورية قد انتصرت، قبل دخول شهرزاد إلى مسرح الأحداث على المستوى المرئى، حيث تكثر الإشارات إلى فعل الرؤية. هكذا، شهد شاه زمان مشهد خيانة زوج أخيه بأكمله، بل إن موقفه هو موقف المتلصص (من يختلس النظر إلى عورة الآخرين). ويوازى هذا الاكتشاف اكتشافه المسبق لخيانة زوجه. وحين يفصح شاه زمان لأخيه عن خيانة ملكته، يصف الفجيعة التى رآها. ولا يصدق شهريار الاتهامات، ويصر على مشاهدة الأحداث بعينيه، ويجيبه شاه زمان: «إن أردت أن ترى محنتك بعينيك فافعل». وتظاهر الأخوان بعزمهما على الخروج إلى الصيد، كى يعودا سرا إلى المدينة، ويصعدا إلى سطح القصر، كى يتسنى لشهريار مشاهدة الحقائق بعينيه. ويذهب محسن مهدى إلى أن الإطار العام لا يكف عن تأكيد الأهمية البالغة للمشاهدة الحية والتجربة المباشرة.

وإذا ربطنا بين الإيماءات المتكررة للرؤية ونشاط شاه زمان التلصصى، تتبين قوة ذكورية نشطة، تتمثل فى الذات/ المشاهدة للموضوع/ المشاهد. وهذا على حد قول لوس إيريجارى Luce Irijaray، يعد نشاطا فى المجال البصرى، يؤهل الذكورة لوضع إيجابى؛ فالسيطرة البصرية الذكورية هى التى تسود من دون شك. ولكن قد تتزعزع القوة الذكورية وتغدو مثار شك، حين تؤدى النساء ـ أو الموضوع المشاهد ـ دورا إيجابيا فى العلاقة الجنسية التى تصبح موضع الاهتمام. ومما يشكك فى القوة الذكورية أيضا، تلك الازدواجية الأخلاقية للتلصص. إنه نشاط استحواذى يمكن تفسيره بوصفه نظرة غير مشروعة، على حد قول فيليس تربل Phyllis Trible (فى كتابه: «نصوص الرعب، قراءات نسائية أدبية للحكايات السردية بالإنجيل». فيلادلفيا: Fortress Press ١٩٨٥)، بينما يستحق سلوك النساء المشين اللوم أيضا. وتأكيد الجانب البصرى يفسر طبيعة الرغبة كذلك، لأن إصرار شهريار على أن يرى بنفسه هو بمثابة القوة التى تدفعه إلى إشباع تلك الرغبة المشينة، التى تعد المحرك للأحداث السردية المهولة.

أما شهرزاد فهى تطرق دربا مغايرا. إنها تسرد النص ليكون توجهها شفاهيا، ويغدو الذكر فيه مستمعا، أى رفيقا سلبيا. وفى إطار (ألف ليلة)، تطرح حاستا السمع والبصر بوصفهما وسيلتين خياريتين لاكتساب المعرفة، فنحن بصدد مناظرة تترسب فى فكر العصور الوسطى الإسلامى، الذى يعاير قيم الحواس، ويهتم بحاستى السمع والبصر خاصة، ويصوغ المناظرة حول أفضلية السمع على البصر أو العكس. ويردنا خليل بن أيبك الصفدى الكاتب الموسوعى (ت. ٧٦٤هـ/١٣٦٣م) فى مقدمة تلخيصه الوافى لسير المكفوفين (فى كتابه «نكت الهميان فى نكت العميان»، تحقيق أحمد زكى باشا، القاهرة: المطبعة الجمالية ١٩١١) إلى مثل هذه المناظرات، ويورد الحجج اللغوية والفلسفية التى تؤكد تفوق حاسة السمع على حاسة البصر. وإذا اطلعنا على (ألف ليلة)، من هذا المنظور، نجد أن إطارها يتفق

والاتجاه الإسلامى السائد، فمحاولات شهريار المتكررة للتوصل إلى الحقيقة، عبر حاسة البصر، قد ضللته. وهو يهتدى، بعد ذلك، باستخدام حاسة السمع، حين يستمع إلى حكايات شهرزاد السردية.

وتفضى حكايات شهرزاد إلى ثنائية أخرى بين الحقيقة والتخيل؛ فالسعى وراء الحقيقة ورغبة شهريار فى التوصل إليها، خلال مايراه بعينيه، سعى يعد من قبيل الخيال، لأنه يقوم على نهج خاطئ. ولكن عامل التخيل - عبر الاستماع - هو الذى يفضى إلى التوظيف اللائق للرغبة، فالرحلة التى قام بها مع شاه زمان سعيا للعلم رحلة جسدية، ترتبت عليها نتائج خاطئة، وهو فى حاجة للاستماع إلى رحلة شهرزاد السردية لمراجعتها. ومن ثم، فإذا كانت «ليالى» شهرزاد السردية قد تعددت، فإن ذلك يرجع إلى أنها بمثابة رحلات لإشباع «الرغبة»، والكشف عن أغوار اللاوعى، هكذا يقوم الأدب بمهمة ترشيد التجربة. ولست بصدد تقديم مفهوم حداثى للأدب فى هذا المجال، فما تقوم شهرزاد المثقفة بصياغته فى أسلوب ممتع، يلخص الحكمة المتوارثة للحضارة التى تنتمى إليها. لقد أدركت أنها إذا أحسنت تقديم تلك الحكمة استطاعت تصحيح التعاليم الخاطئة التى تخلقها التجربة الشخصية المحدودة الأفق.

ولا تثمر تعاليم شهرزاد عن الرغبة غير خاتمة الإطار الحكائى، والخاتمة تتمثل فى القرار السعيد بالزواج. ونحن نتبع تعريف ماريانا تورجوفنيك للخاتمة (فى كتابها: «الخاتمة فى الرواية»، نيوجيرسى: Prince-ton UP ١٩٨١) الذى يميز بين الخاتمة closure والنهاية ending، حين تذهب إلى أن النهاية هى «آخر وحدة يمكن تعريفها فى العمل، الجزء، المشهد، الفصل، الصفحة، الفقرة، الجملة». وترى أن الخاتمة هى الاستنتاج المنطقى للحكاية. وتأتى خاتمة الإطار فى نهاية (ألف ليلة) مع الجزء الذى يطلق عليه البعض «الخطاب الختامى» epilojue. وقد يبدو ذلك من الأمور المتعارف عليها. ولكن، لو قارنا العمل بنص آخر شبيه به وهو (مائة ليلة وليلة) الذى يدور أيضا حول الخيانة الأنثوية والسرد، سرعان مايظهر لنا الاختلاف الشاسع بينهما، إذ تأتى خاتمة الحكاية فى هذا النص قبل أن يبدأ السرد. وفى الواقع، فإن الخاتمة تطرح فى الأدب العربى القديم إشكالات نقدية خاصة. ولكن (ألف ليلة) تقترب اقترابا شديدا من المعالجة النصية فى الأدب الغربى، لو قسناها من هذا المنطلق.

وهناك خاتمتان لـ (ألف ليلة)، إحداهما طويلة والأخرى قصيرة. وفى الطبعتين المتاحتين لنا، ترزق شهرزاد بثلاثة أولاد، وتحيط الملك علما بهذا النبأ، حين تطلب منه أن ينقذ حياتها من أجل أولادها لئلا يصيروا أيتاما بعدها. ويجيبها شهريار بأنه كان قد قرر أن لا يقتلها منذ وقت طويل بعد أن تبين له أنها « عفيفة نقية، حرة، تقية». وحينما يمتدح الملك فضائلها لوالدها يستبدل بـ «التقوى» «الذكاء» (حرة، نقية، عفيفة، ذكية)، وتتسع أريحية الملك لتشمل سائر أرجاء المملكة، فتزدان المدينة، وتوزع الخيرات على الفقراء، ويعم الخير والإحسان. ولا ينهى استمرار قصة الحب الرومانسية هذه سوى الموت الذى هو نهاية كل حى.

أما الطبعة الأكثر طولا، فتتميز بوصف تفصيلى للاحتفال بالعرس. ويعلن شهريار أنه قرر الزواج من شهرزاد ويستدعى شاه زمان. ويقص الملك الأكبر على أخيه الأصغر كل ماوقع عليه بما فى ذلك حكايات شهرزاد. وهناك يفضى إليه شاه زمان أنه كان يضاجع امرأة فى كل ليلة أيضا ويجهز عليها فى الصباح. أما الآن فهو يود أن يقترن بدنيازاد. وتوافق شهرزاد على ذلك شريطة أن يظل الزوجان معهما. وتستعرض السيدتان مجموعة من الملابس الأنيقة أمام زوجيهما، يصل عددها إلى سبعة أثواب. يتلو الشاعر أبياتا من الشعر لوصف كل واحدة من السيدتين، ويتبين لنا من الوصف السردى والأبيات أننا بصدد فرحة جنسية؛ ذلك

لأن الأزياء التي ترتديها السيدتان توحى بنماذج وأدوار جنسية مختلفة، بعضها تقليدى والآخر أكثر تحررا. فارتداء الأزياء الخاصة بالجنس الآخر، وما يترتب عليه من الثياب في نوع الجنس، يعمل على تأكيد الإثارة الجنسية Transvestism، فتبتسم شهرزاد وتتثنى لإغواء شهريار. وكما يذهب برتون Rrichard Burton (في كتاب «ألف ليلة وليلة» Burton Qube edition دون تاريخ)، فإن الأداء الاستعراضى الذى تقوم به الأختان يقع على قرينيهما الملكيين موقع السحر، حيث يغمرهما الحب والاشتياق. وفي نهاية عرض الأزياء هذا يخلو كل ذكر إلى أنثاه. أما الوزير، فيتم تنصيبه حاكما لسمرقند. وأما الأخوان فيحكمان المملكة بالتناوب؛ حيث يتولى كل منهما حكمها يوما واحدا. ويصدر شهريار أوامره إلى الناسخين بتدوين كل ما وقع بينه وبين شهرزاد في كتاب حتى يتم الاحتفاظ به في خزانته. ولا يعكر صفو هذا العالم الرومانسى سوى الموت. ثم يخلف شهريار حاكم آخر يكتشف هذه الكتب فيقرأها ثم يأمر بنسخها ليتم توزيعها على نطاق واسع.

وأهم ما نستدل عليه من خاتمة الحكاية الإطار أن شهرزاد قد أصابت حينما أشبعت رغبتها بالزواج من الملك، إذ ترتب على هذا الزواج أن تحولت الممارسة الجنسية من الاقتران بالموت إلى الاقتران بالخلق، حيث كانت شهرزاد، في نهاية حكاياتها، قد أنجبت ثلاثة أبناء. ويأتي هذا التغير نتيجة تغير نمط العلاقات الجنسية. فبإرجاء إشباع الرغبة في علاقات لها طابع الاستمرار، يتسنى للزوجين إنجاب أطفال. فأسلوب الحياة الذى اتبعه شهريار (وشاه زمان أيضا، وفقا للنسخة الأطول) قبل لقائه بشهرزاد، وإن كان قد أمده بالمتعة الجنسية، قد حال دون إنجابه من يمثل امتدادا له، وهو أمر بالغ الأهمية على المستوى الشخصى والسياسى. فإن كان الحال قد استمر على ذلك لانتهى الرجلان إلى توقف سلسلة نسبهما.

وترد بعض الملامح في الخاتمة التى تغاير المفهوم النسائى الذى انطوت عليه مقدمة الحكاية الإطار. وكنا قد تعرفنا شهرزاد باعتبارها امرأة تتسم بالاستقلالية والشجاعة، خاطرت بحياتها من أجل إنقاذ بنات جنسها. وبرغم ما تفرضه الأعراف عليها، فهى تحاول جاهدة احتواء الموقف وإنارة السبيل أمام الملك.

وليس من الغريب أن تثير خاتمة الحكاية حنق بعض الكاتبات المنتميات لـ «الكتابة النسائية»، مثل إيثيل جونستون فيلبس Ethel Johnston Phelps (في كتابها: فتاة الشمال: القصص الشعبية النسائية في العالم». نيويورك: Henry Holt Company، ١٩٨١) ومن المرجح أن هذه النهاية تنتمى إلى صياغة الرواة الذكور، كما جاء في تحليلها «النسائى» لهذا العمل الكلاسى. وتتساءل الناقدة عما يدفع ببطلة شجاعة مثقفة مثل شهرزاد إلى الاقتران برجل لوطى مثل شهريار. وتذهب فيلبس إلى أن شهرزاد كان يتحتم عليها الاستمرار في سرد الحكايات حتى يوافى الملك أجله، ثم تقوم بعدها بمراجعة النص وطبعه.

وبالطبع، تنطوى الحكاية الأصلية على مفاهيم أخلاقية تقليدية إلى حد كبير، وتتراجع عن كل المضامين النسائية التى وردت في المقدمة، ويتم استبعادها. ويبرز هذا التراجع بوضوح في الطبعة ذات الخاتمة الأطول، حيث تكف شهرزاد في الطبعتين عن القيام بدور القاصة، ويتولى سارد آخر مجهول الهوية التحدث عنها. وبالطبع يترتب هذا الموقف على أحداث جاءت في أقسام سابقة من الإطار الحكائى، ولكن شهرزاد أصبحت الموضوع في حقيقة الأمر، ولم تعد القائم على الإنتاج الأدبى أو المتحكم فيه. ويتجلى ذلك في المقتطفات الشعرية التى تركز على الوصف الجسدى لشهرزاد ودنيازاد، حين كانت كلتاهما تقدم لونا من العرض الجنسى. ولا ينبغى أن يفوتنا تفوق مكانة الشعر في المجتمع العربى على النثر، لأن استخدام الشعر للوصف أو

الإشادة بالموقف الذى تشكل فيه شهرزاد موضوع الرغبة لم يكن من قبيل المصادفة. يضاف إلى ذلك أن معظم هذه الأبيات تأتى تكرارا لما ورد على لسان شهرزاد من قبل. أما وقد توقفت عن السرد فقد صارت تشكل موضوع الأبيات.

ولا تقتصر أهمية العرض الذى قامت به الشقيقتان على أثره الأدبى، ولكنه يتميز بأهميته البصرية. إن العرض الذى قدمته الأختان يعيد إلى شهريار وشاه زمان علاقتهما البصرية بالرغبة، ولكن من موقع التفوق الجنسى فى هذه المرة. وحينما تغدو المرأة هى موضوع الرغبة يستعيد الذكر دوره الإيجابى وتتقهقر هى إلى دورها السلبى. ومن ثم، تبرز خصائص شهرزاد الجسدية لتحجب إمكاناتها الذهنية.

ويفرض الزوج المماثل اجتماعيا حضوره مرة أخرى، إذ يشارك شاه زمان وزوجه العيش شهريار وشهرزاد، يتحد الأخوان، ، خاصة أنهما يحكمان المملكة معا. وبمثل هذا الحل، ليس هناك حاجة إلى المجازفة بالأسفار الخطرة، فالثنائى القائم على الأخ والأخ، فى مقابل الأخت والأخت، لا يشكل تهديدا على الزوج المغاير جنسيا، لأنه قد تأسس على دعائم قوية. وهناك تجانس بين العلاقات الزوجية والعلاقات العائلية، كما أن وجود الأطفال يظهر أهمية استعادة الزوج المغاير جنسيا الذى يؤمن وجود المجتمع الأبوى.

وتبين لنا النسخة الطويلة علاقة شهرزاد بالأدب. وإذا كانت قد قامت بالسرد، فقد عمل شهريار على تدوين النص حتى يتسنى لخليفته من بعده نسخه وتوزيعه. ويعنى ذلك أن عالم شهرزاد عالم سريع الزوال، يعتمد على الأداء الشفاهى. يقاس بالزمن ويرتبط به، ويروى عن ماحدث فى (ألف ليلة وليلة). أما كتابة الأدب وحفظه فهما سلطة مخولة للذكورة. ومن ثم، فالنسخة الطويلة للخاتمة توضح ما كان معناه ضمنيا فى النسخة القصيرة. إن الدور الاستثنائى الذى قامت به شهرزاد ـ من حيث هى سارد ـ هو دور عرضى، كانت قد استدعته الحاجة عند تأزم الموقف، ويبلغ منتهاه مع نهاية الأزمة. والإطار الحكائى بمثابة قوسين كبيرين تختتم (ألف ليلة) عند انغلاقهما، فالليالى شبيهة بالأحلام التى تنتهى مع بزوغ شمس الرؤيا الأدبية والحقيقة الواقعة والتفوق الذكورى. لقد تابعنا تحولات الجسد، فى هذا المجال، إلى أن يصبح كلمة، ثم يعود أدراجه ليصير جسدا مرة أخرى، فللوجود العضوى الكلمة الأخيرة. ولذلك، تكف شهرزاد عن دور السارد لتمارس دور المرأة النموذجية، الأم والحبيبة.

العراق
الطليعة الأدبية
العدد رقم 6
1 يونيو 1979

جعفر الخليلي والقصة العـراقية الحـديثة

للدكتور

جون توماس هامل

عرض : صبري مسلم

أن تخصص دراسة كاملة عن قاصٍ عراقيٍ فتتقصى جـذور فنه وتدرس بيئته ، وكافة المؤثرات والظروف التي من شأنها أن تصوغ فنّه واتجاهاته . وفي دراسـة الدكتور جـون توماس هامل عن «جعفر الخليلي والقصة العراقية الحديثة» التي نال بها درجـة الدكتوراه من جـامعة مشـيغن صـورة واضـحة لرائد من روّاد القصة العراقية الحديثة وهو الكاتب جعفر الخليلي ، ولعل السمة البارزة لهذه الدراسة كونها روْية جديدة وصـورة غير مكرّرة عن الكاتب العراقي ، إضافة إلى انّ خلفية الدكتور توماس الثقـافية انعكست من خـلال محـاولة توغله في خصـائص وسمات الفـنّ القصصي العراقي . ولم تخـلُ الدراسـة من مقـارنات للدكتور توماس بين القصة العـراقية من خـلال فهمه لهـا ، والقصـة الأوربية بصفة عامة .

تتألف الدراسـة من خمسـة فصـول ، تناول الدارس في الفصـل الأول جـذور الأشكال الروائية في الأدب العـراقي الحديث ، واستعرض آراء أبرز نقّاد الفن القصصي العراقي حول بدايات القصة العراقية الحـديثة ، فقـد تنبّه عبد القـادر حسـن أمين إلى وجود بذور القصة العراقية الحديثة في كتابات أبي الثناء الألوسي (1802 ـ 1854) .

والمسلّم به أنّ مقامات الألوسي صيغت بأسلوب يسـتهدف الاقتراب الوثيق من الحياة العملية ، وانّ مجـالها كان أوسـع من مجال المقامات التقليدية في تاريخ الأدب» . ويذهب الدكتور داود سـلوم إلى انّ القصـة العـراقية ولدت أوّلاً في شـعـر الزهاوي والرصـافي ، وفي رأي الدكتور توماس انّ الصـحافة هي المكان الذي يجب أن تُعزى إليه نشأة القصـة العـراقية الحـديثة ، وهو يوافق على الرأي القائل بانّ شكل القصة الحـديثة لم يخـرج إلى النور قبل عام 1920 .

ويذكر الدارس دراسة الدكتور عبد الأله أحمد «نشأة القصة وتطوّرها في العراق 1908 ـ 1939» فيثني عليها ويورد حرص عبد الاله أحمد على أن لايصف البدايات المبكرة للقصة قبل الحرب العالمية الأولى بأنها قصة حديثة بمعناها الفني، على انّ هذا لايعني إغفالها وإهمال الدور الذي لعبته كأساس تقف عليه القصة العراقية الحديثة. ولم ينس الدكتور توماس دور «قصة الرؤيا» في هذه البدايات القصصية حيث يستعرضها مثبتاً رأي الدكتور عبدالاله في انّ من الراجح انّ لهذا الاتجاه الأدبي جذوراً تركية تتمثل في شخص نامق كمال الذي ترجم معروف الرصافي أثاره الاصلاحية والوطنية الحرة إلى اللغة العربية.

وقبل أن يختتم الدكتور توماس حديثه عن البدايات الأولىٰ للفن القصصي العراقي يتحدث عن كاتبين أولهما: سليمان فيضي ومحاولته في «الرواية الايقاظية» التي صدرت عام 1919، وهو يستعرض أراء النقاد في هذه المحاولة، والثاني: عطا أمين ومحاولاته القصصية من خلال شكل «قصة الرؤيا» التي سبق أن أشرنا إليها.

ويستمر الكاتب في تقصيّ البدايات القصصية وتطوّرها فيتعرض لكتابات محمود أحمد السيد ومحاولته الروائية الموسومة «في سبيل الزواج» والمنشورة عام 1921، كما يتعرض لمجموعة قصص للسيد نشرها تحت عنوان النكبات عام 1923. وقد أغفل الدكتور توماس رواية «جلال خالد» لمحمود أحمد السيد التي نشرت عام 1928 على الرغم من أهميتها إذ اعتبرها كثير من الباحثين أول رواية عراقية [2].

أما الجزء الثاني من الفصل الأول فقد خصصه الكاتب لحياة جعفر الخليلي الخاصة وأثر البيئة النجفية عليه واتقانه اللغة الفارسية حيث اطّلع على الأدب الفارسي، فقرأ كتب سعدي وحافظ وبفضل اللغة الفارسية وقع على قصص «الديكامرون» لبوكاشيو. كما تعرّض الدكتور توماس لجهود الخليلي في الصحافة ولتجاربه الشخصية على وجه العموم الأمر الذي أمدّ الخليلي بروافد متنوّعة.

وفي الفصل الثاني يشرع الدكتور جون توماس بدراسة آثار جعفر الخليلي القصصية، فيخصّص الفصل الثاني لدراسة آثاره المبكرة كما يسميها، وهي تلك الأعمال التي أنجزها قبل الحرب العالمية الثانية وهذه الأعمال هي على التوالي: (الجزء الأول)، الضايع، اعترافات، مجمع المتناقضات، يوميّات (الجزء الثاني). وأما الفصل الثالث فيخصصه لأعمال الخليلي القصصية اثناء الحرب الثانية وبعدها، فقد درس خمسة أعمال أخرىٰ للقاص وهي: حديث القوة، وحديث القوة، في قرىٰ الجن، من فوق الرابية، أولاد الخليلي، هؤلاء الناس. ويحاول الدكتور توماس أن يدرس الاطار الذي يحيط بالنص أولاً ثم يتوغل في النص ذاته. فحين درس رواية «الضايع» أورد ظروف نشرها واختلاف الأراء في شأن العام الذي صدرت فيه ثم ذكر ملخصاً لما كتبه الدكتور داود سلوم في جريدة البلاد. ويرىٰ الدكتور توماس انّ شخصية كلّ من بطلي الرواية شخصية مسطحة. فالقارىء يصادف طفلاً عنيداً يشبه شخصية الولد الشرير عند الكاتب «بيك» أمّا سبب عناده وطيشه فهو انما يعود إلى تدليلة من قبل أبويه ثم محاولتها أخيراً السيطرة عليه، وينفذ الخليلي من خلال هذه الفكرة الى أساليب التربية القديمة ودور «الشيخ» السلبي في هذه التربية إلا انّ الخليلي لم يتغلغل في مكوّنات شخصية ولم يفسر لنا التغيرات الفجائيّة التي تعرضت لها هذه الشخصيات كما انه لم يمهدّ لهذه التغيرات. ولم تخلُ هذه الرواية من إضاءات أعجبت الدكتور توماس، منها مايسميه «عذاب البرىء» إذ يتعرض بطلا القصة إلى التعذيب بسبب سرقةاتها بها وكانا بريئين، وقد جرى حوار في هذه الشأن بين البطلين.

وينهج الدكتور توماس في دراسته لرواية في قرى الجن النهج ذاته إذ أحاط بالظروف التي رافقت نشر هذه هذه القصة، فقد صدرت في أعقاب الحرب الثانية، وكان صدى لهذه الحرب، ويبدو أنّ هذه الرواية نالت إعجاب الدارس فأفرد لها ثلاثاً وعشرين صفحة من صفحات الكتاب، وهو يرى أنها رواية رمزية أراد بها الخليلي أن يدين الواقع آنذاك وذلك من خلال إجراء مقارنة بين ذلك الواقع وبين واقع الجن المثالي كما وصفه

في الرواية ، والرمز في هذه الرواية «ليس ذا بعد واحد وليس مجردمجرد وسيلة للتهرّب ولا تمثيلاً للاشيء غير ملاذ للمؤلف . لقد نجح الخليلي في التوصّل إلىٰ بعد أدبيّ على وجه الدقة والضبط لأن بمستطاعه أن يكتشف داخل الانسان وجه البطل المرتقب »[3] .

والجدير بالذكر ان الدارس لم يعتبر «الضايع» و «في قرىٰ الجن» روايتين بل قصتين ، على حين اعتبرهما معظم نقاد القصصى العراقي روايتين ، ويميل كاتب هذا المقال إلىٰ اعتبارهما روايتين وليستا قصتين لذلك فقد أطلق عليهما هذه التسمية .

وفي الفصل الرابع يورد الدكتور توماس انّ العرض من هذا الفصل ذو شعبتين : الأولىٰ عرض آراء المؤلف وملاحظاته حول الرواية العربية بصفة عامة والقصة العراقية خاصة ، والثانية دور الهاتف في حياته الأدبية باعتبارها الوعاء الذي حوىٰ معظم نتاجه الأدبي . أمّا فيما يخص آراء الخليلي في الفن القصصى فقد استعرض الدكتور توماس كتاباً ألفه الخليلي في هذا الشأن والكتاب هو «القصة العراقية قديماً وحديثاً» ، ويبدو أن الخليلي على الرغم من انه ميّز بين القصة بمفهومها القديم والقصة بمفهومها الحديث فانه اعتبر القصة الحديثة امتداداً للقصة القديمة فقد اعتبر أبا مخنف لوط (ت : 774 م) مؤرخ الفتوحات الاسلامية الأولىٰ بما فيها العراق أول كاتب قصصى عربي . ومما جعل الدكتور توماس يعتقد انّ الخليلي يميّز بين القصة القديمة والحديثة ماذكره الخليلي في مقابلة له مع صحفي من القاهرة ، إذا أورد أنّ القصة القديمة ما اقتاتت على فتات موائد العالم الغربي ، في حين ان القصة العربية الحديثة قد فعلت ذلك .

ويكرّس الدكتور جون توماس هامل فصلة الخامس والأخير لدراسة مكانة جعفر الخليلي في الأدب العراقي ، فكان هذا الفصل محصلة لفصوله الأولىٰ وتركيزاً لأحكام الدارس النقدية . فشخصية الخليلي الأدبية لا تقتصر على فن القصة انّما تشمل ميدان الصحافة والمقالة والنقد الأدبي ، ويضع الدكتور توماس الخليلي في موقع الرائد الحقيقي المبرّز وهو لا ينفرد بهذا الرأي - كما يورد - انما يشاركه كثيرون من النقاد العرب والعراقيين .

ويشير الدارس إلىٰ ندرة الدراسات الأوربية عن المؤلفين العراقيين بصفة عامة ، ويسوق أمثلة عن هذه الدراسات نذكر منها كتاباً بالفرنسية تحت عنوان» مختارات من الأدب العربي المعاصر» للكاتب راؤول مكاريوس تعرّض فيه عنوان » مختارات من الأدب العربي المعاصر» للكاتب راؤول مكاريوس تعرّض فيه كاتبه إلىٰ شخصيتي الخليلي وذنون أيوب باعتبارهما رائدين في مجال الفن القصصى العراقي . وهناك كتاب آخر عنوانه «العراق» للونكريك وستوكس ذُكر فيه جعفر الخليلي وأنور شاؤول وذنون أيوب في مجال الحديث عن القصة العراقية بين الحربين العالميتين .

وقبل أن يختتم الدكتور توماس كتابه يثبت حكماً نقدياً يشير إلىٰ انّه توصّل إليه بعد تأمّل وجهد وهو «أنّ المستوىٰ الحالي للنقد الأدبي في مجال القصة العراقية لم يتمثل بعد تعقيدات القصة الحديثة تمام التمثل بحيث يقدّم منظوراً تاريخياً صحيحاً عن نموّها وتطوّرها ، والمقصود بطبيعة الحال بالمنظور التاريخي الصحيح هو القدرة على الربط بين مختلف الاتجاهات التي اتخذتها القصة العراقية منذ نشأتها وانتاج الوقت الحاضر لجيل من المؤلفين العراقيين والنظر إلىٰ كلّ ذلك ضمن إطار تاريخي من التغيّر الثقافي والسياسي . »[4]

وهو ماينهض فيه نقادنا الشباب ، علىٰ أن لاننسىٰ فضل نقادنا الأوائل ودورهم في إرساء أسس الفن القصصى العراقي ، بحيث يستطيع الناقد الجديد أن يقف علىٰ ركيزة متينة من البدايات النقدية الدقيقة التي تأمل أن نتوصّل من خلالها إلى نتائج هي الأخرىٰ دقيقة وعميقة .

هوامش

1 - جون توماس هامل - جعفر الخليلي والقصة العراقية الحديثة - ترجمة : وديع فلسطين والدكتور صفاء خلوصي - الدار العربية للطباعة - بغداد 1976 - ص 27

2 - أنظر : الاستفتاء الذي أجري في مجلة الأقلام حول حاضر ومستقبل الرواية العراقية - العدد الخامس - السنة الثانية عشرة - شباط 1977 الصفحات : 92 ، 117 .

3 - جون توماس هامل - جعفر الخليلي والقصة العراقية الحديثة - ص 173

4 - المصدر السابق - ص 297

السعودية
علامات في النقد
العدد رقم 68-69
1 فبراير 2009

جنـون، وأسـرار، وسـرد كثيف

قراءة فـي ثلاث روايـات

عبدالله إبراهيم

1. منزلة القراءة:

تحتل قراءة النصوص الأدبية اليوم منزلة كبيرة في المناهج النقدية الحديثة، وقد تولّدت عنها مناهج خاصة تعنى بآليات القراءة، وكيفيات التلقي. ومعلوم بأن نظريات القراءة مرّت بمراحل ثلاث أساسية، تمثلت الأولى بتركيز القراءة على السياقات التاريخية والثقافية للنصوص وللمؤلفين، وهو ما أظهر إلى الوجود المناهج الخارجية التي انصبّ اهتمامها على صلة النص بالمرجعيات الحاضنة له، ومن هذه المناهج: الاجتماعي، والتاريخي، والنفسي. وبعد أن استنفدت هذه المرحلة رهاناتها، انتقلت القراءة إلى النصوص الأدبية، فعزلتها عن تلك المرجعيات، وانخرطت في تحليل سماتها الجمالية، وجرى استبعاد كل ماله صله بالسياق والمؤلف، ومثل هذه المرحلة المناهج الداخلية، ومنها: الشكلانية الروسية، ومدرسة براغ، والنقد الجديد، والبنيوية، وكان الهدف هو إنتاج علم أدبي من خضم الرسالة الأدبية التي يمثلها النص الأدبي. ثم ظهرت مرحلة ثالثة جرى

التركيز فيها على كيفية تلقّي النص، لأن المتلقي هو الذي يعيد إنتاج النص، مستفيدا من تجربته القرائية، ومن قيمة النص، وسياقه التاريخي، وهذه المرحلة أظهرت مناهج أخرى، منها: نظريات التلقي، والاستقبال.

وعلى الرغم من هذا التصنيف الأولي الذي عرفه النقد، فلا نعدم تداخل بعض أنماط القراءات، واستفادة بعضها من بعض، ويعود ذلك إلى أن النقاد على نوعين، نوع منكفئ على المنهجية النقدية التي يؤمن بها، فلا يرى لسواها قيمة، ويدافع عنها دفاعا أيدلوجيا، حدّ التطرف والغلواء، ويسفّه المناهج الأخرى التي لا يرى فيها إلا القصور والخلل، ونوع يريد التركيز على قيمة الممارسة النقدية وصلتها بالنص الأدبي، ولهذا يتخطّى التصنيفات المدرسية الضيقة، ويفيد من الكشوفات المنهجية، وهذا النوع عابر للمنهجيات المدرسية، ويمثل جزءاً من رهانات النقد، بوصفه ممارسة ثقافية تشكل مزيجاً مما يحمله النص، ويدّخره المتلقي.

ليس من الممكن ضبط الصلة التي ينبغي أن تربط القارئ بالنص، لأن العناصر المكونة للعملية الأدبية، وهي المؤلف وبيئته، والنص وخصائصه، والمتلّقي وسياقه الثقافي، في حالة حراك دائم، ومتفاعل، ومن المستحيل وقف الحراك، وتقديم توصيف نهائي للعلاقة، وقد جُرّد عن الزمان والمكان، لأن تلك العلاقة تتصف بطبيعتها المتحولة، وصيرورتها الدائبة، والأصعب من كل ذلك هو الحكم النهائي على أي من القراءات هي الصائبة، فالأولى تضفي على السياق قيمة بما يجعل الأدب علامة دالة على أهمية الحاضنة الاجتماعية له، فقيمته في كونه يحيل على الخلفية التاريخية الخاصة بعصره وبمؤلفه، والقراءة الثانية تنصرف إلى جمالياته الداخلية، وكشف مظاهره الأدبية، من ناحية الأسلوب، والبناء، والدلالة، والقراءة الثالثة تحاول التوفيق بين مضمرات النص، ومزاياه الكامنة فيه، واستعدادات المتلقّي التي هي خلاصة ثقافته وسياق عصره، مع التركيز على كيفية التفاعل بين الاثنين. لن ينتهي هذا النوع من الجدل في وقت قريب، مادامت نظريات النقد تتبنى

مفهوم حكم القيمة، والتفاضل، والتراتب، فهذا التنازع قديم، وسيظل لمدة طويلة مرافقا لكل نشاط نقدي نظري.

تشكل نظريات النقد في العصر الحديث تراثاً خصباً من التحليلات، والكشوفات، والفرضيات، والتوصيفات، والنتائج، ولعلها تمثل ثمرة من ثمار الجهد الفكري الذي انتهى إليه نقاد ومفكرون انخرطوا في صلب العملية النقدية، وأقاموا هذا الصرح الذي يمثل إحدى أهم انجازات العقل البشري في مضمار العلوم الإنسانية، ولا غنى لأحد عنه، فقد تمكّن النقد من فتح المسالك المجهولة للدخول إلى عالم التخيل الأدبي، وهو عالم مواز للعالم الحقيقي، ولا يقل أهمية عنه، لكن اكتشافه تعسّر، وتأخّر، فيما مضى الإنسان باكتشاف العالم الواقعي لاعتقاده بأنه أكثر أهمية ونفعاً، فيما العالم التخيلي ينطوي على وعود كثيرة، لأنه يمثل مستوى موازياً من الرموز، والإيحاءات، والمجازات، والعلامات. وكثير من الدراسات الحديثة تحذر من استبعاد القيمة المخيالية لكل من الواقع، والتاريخ، والأدب، والعقائد، والنظم الاجتماعية والسياسية، وأكثر مظاهر الاحتجاج على فكرة الحداثة هو أنها أعطت العقل دورا جعله يتحول إلى أداة قاطعة، لا تأخذ في الحسبان المستويات غير المرئية للعلاقات الإنسانية، وللآداب، وللأديان، وللتواريخ؛ ذلك أن فكرة المباشرة، والعملية، جرت الفكر الحديث، وبخاصة الفلسفي والعلمي، إلى جعلهما المعيار المحدد لقيمة الأشياء في الوجود، وجرى طمس متعمد لكل سيء سوى ذلك.

يفضي بي هذا المدخل السريع إلى تقديم قراءة مقترحة لثلاث روايات من شبه الجزيرة العربية، الأولى«العصفورية» لـ «غازي القصيبي»، والثانية «سمر كلمات» لـ «طالب الرفاعي»، والثالثة «الغيمة الرصاصية» لـ «علي الدميني». رغبت فيها، دون أن أكون متشدداً، الوقوف على الروايات المذكورة ضمن سياق متطور من التصورات الأدبية، ولا أدري إن كانت هذه القراءة حرّة فعلاً، أم أنها مقيدة بسلاسل غير ظاهرة بالنسبة لي، ففي الماضي كنت

مشغولا بالتحيزات المسبقة في قراءاتي، أي بالطريقة التي أقارب بها النصوص، وبالمناهج النظرية التي اهتدي بها في التحليل، وقد أنجزت عشرات البحوث والكتب، وألقيت مئات المحاضرات، في هدي تلك التحيزات، وربما تكون أصبحت جزءاً من طريقة التحليل والرؤية النقدية، لكنني منذ سنوات عزفت عن تقديم تلك الأطر المنهجية الجاهزة كشروط تمهيدية لكل قراءة أو تحليل، وأصبحت القراءة أكثر حرية، وفيها كثير من الشغف والجاذبية. في الماضي كنت أريد أن أرى دوراً لكل شيء أعمل به بداية من الرؤية النقدية، وصولاً إلى جهاز المفاهيم، أما الآن فقد أصبح كل ذلك مضمرا في العملية النقدية، وجزءاً من التحليل، ولست قادراً على ضبط السياق الخاص بهذه القراءة التي جاءت إثر حقبة من الهوس النظري بالنقد، فربما تحتمل ما لا أراه، ولكن الأمر الذي أستطيع تأكيده هو أن هذه الروايات هي جزء من الذخيرة الثمينة التي أنتجها المخيال السردي في شبه الجزيرة العربية، وينبغي على النقد أن يستكشفه.

2. حذار من الجنون:

ما الذي يتوقّعه القارئ من رواية تدور أحداثها كلّها في جلسة علاج تستمر عشرين ساعة في مصحة عقلية، يكون فيها الطبيب المعالج مستمعاً، والمريض هو المتحدّث؟ في كل الآداب السردية يتحدّث رواة عاقلون، إلا ما ندر. لم يأخذ أي روائي في حسابه أنه مقروء من مجانين. لا يقرأ المجانين الروايات، إنما يقرأون العالم بطريقتهم الخاصة. إذن حيثما بحثنا، وتحرّينا، فمن الصعب العثور على نماذج ندلّل بها على هؤلاء الكتّاب والرواة، الذين يشهرون جنونهم، ويتباهون به. أقصى ما يطمح إليه قارئ هو أن يعثر على شخصية ثانوية مجنونة تظهر في فضاء السرد لتبرهن على قيمة الشخصيات العاقلة، وأهميتها.

هذه قاعدة سردية ذهبية جرى الأخذ بها دونما تدقيق، حتى دون

كيخوته، لم يكن مخبولا. في الواقع كان العاقل الوحيد في عالم استبدّ به ضيق الخيال، والتحيّزات السطحية، فبدا شبه مجنون، وهو ليس كذلك. كان دون كيخوته متشبّعا بقيم أخلاقية كبرى، أراد تطبيقها في عصر انحطّت فيه المروءة، والشهامة، والنجدة، والشجاعة، والصدق، فظهر شاذًا بين قطيع من الأنانيين، والجبناء. شُغل غازي القصيبي بهذا الموضوع، فتلبّسه، وتمكّن منه، وهو الخبير ببواطن الأمور. فكيف يقول قولته دونما شبهة، ويبدي رأيه دونما تعريض مقصود؟ بحث طويلا، وابتكر حلاً. اختلق شخصية اتفق العموم والخصوص على أنها رمز العقل، والدراية، ومنحها شهادات علمية، وخبرات كبيرة، وأطلق عليها تسمية «البروفسور».

حينما يطرق سمعنا هذا اللقب العلمي الرفيع نشنّف آذاننا متوقّعين أنه سيزودنا بنوادر الأفكار، وفرائد الآراء. يحرص كثيرون من حملة الشهادات العليا، والدرجات العلمية المتقدّمة، على هذا اللقب، فيكتبونه قبل أسمائهم، ويستشيطون غضبا لو خوطبوا بدونه، والمؤلف نفسه يحمل شهادة عليا، تؤهله أن يكون «بروفسوراً» إن لم يكن بالفعل. بلقب «بروفسور» تتوفر حماية كاملة للشخصيات ممّن هم دونهم. أي من أولئك المتطفلين، النزقين، الذين يترفّع عنهم «البروفسور» بمقامه، وعلمه، ودوره. ولكن ماذا نتوقع حينما تنقلب الأدوار، ويكون هذا «البروفسور» مجنوناً، هاذياً، مخلّطاً. ويكون القرّاء هم العقلاء؟ تنبثق مفارقة سردية كبيرة. تلك هي الحافزية السردية لرواية «العصفورية» لغازي القصيبي.

يدّعى العرب أنهم سادة العقل، وترادف كلمة مجنون، في الثقافة العربية، ألفاظ السبّ، والشتم، والانتقاص، حينما تطلق على شخص، فكيف يمكن الحديث من طرف مجنون عن تاريخ غريب من نوعه بين تواريخ الأمم لقوم يظنّون، ظنّ الجاهلية، أنهم مستودع العقل الكوني؟ يقترح القصيبي أن يُجرى هذا الحديث في مصحة عقلية، يتولاّه «بروفسور» يهذر به لعشرين ساعة متواصلة. والحال هذه، فرواية «العصفورية» قادتنا إلى دهاليز هذه

الفكرة الغربية. هذا مكان لا صلة له بالجنون، إنه المكان الذي ينشط فيه العقل، ويتحرر من الكوابح الموجودة في خارجه.

للحديث عن العالم العربي، فلا أفضل من أن يلوذ المتحدّث بمصحة عقلية، ليدرأ عنه أية تهمة، ويتخطّى الحدود الحمراء، دونما خوف. فهذا هو المكان الذي تتوفر فيه شروط القول الصادق عن عالم خربته الأكاذيب، وهذا هو المكان الذي يصون حرية كلّ من يروم الحديث عن المجانين خارجه. لن يلقى القبض على عاقل في «مصحة عقلية» ويُتّهم بالخبل. يلقى القبض عليه حينما يكون خارج ذلك المكان، لم يُبعد عاقل أبدا عن مكان خاص بالمجانين، ولهذا فمن المباح للبروفسور أن يختار "مصحة عقلية" فيقدّم لنا راويته عن تاريخ أمته.

وبانعدام المخاوف، وتخطّي حدود التوجّس، يصبح من المتاح النظر بما تحتويه ذاكرة «البروفسور» عن أمته، يا للعجب العجاب من خزين ذاكرة تفتّحت خارج منطقة الخوف، لتعيد رواية خليط مذهل من الأحداث المتقاطعة والمتداخلة من التاريخ المعاصر على خلفية ساخرة تدمج النادرة بالطرفة، والفكاهة بالمفارقة، والمأساة بالملهاة، وتتخلّل ذلك انتقادات مرة، وأحكام نقدية، فيظل النص لصيقاً من هذه الناحية بمرجعياته التاريخية، لكن الحكاية بأجمعها تترتب في إطار تخيلي ينتهي باختفاء «البروفسور» إما في «عالم الجن» أو «عالم الفضاء» تاركاً «العصفورية» مكاناً لطبيبه المعالج الدكتور سمير ثابت" الذي أدرك، بعد فوات الأوان، أن مريضه هو العاقل الوحيد في كل ما تحدّث به.

جلس الطبيب المعالج على أرض المصحة، وشرع يضحك، ثم مالبث أن تحول الضحك إلى بكاء عميق، وهو يردد «ضيعانك، يا بروفسور! والله ضيعانك! ضيعانك». تنتهي الراوية بتبادل الأدوار. يصاب الطبيب المعالج بالجنون بعد سماع حكاية مريضه، ويتلاشى وجود البروفسور في عالم غير

مرئي. ولكن ماذا نتوقع من هذر ساخر تقدمه ذاكرة مملوءة بالأحداث لعشرين ساعة دونما انقطاع؟ هل يوجد عاقل واحد لديه القدرة، والصبر، والمطاولة، كي يواظب طوال هذه المدة في الاستماع لحديث غير مترابط، يخترق حدود الأزمنة والأمكنة؟. نعم، وجد شخص واحد فقط، ولكنه انتهى بالجنون، إنه الطبيب المعالج. فلا غرابة أن يكون مصير القرّاء كمصير الطبيب الصبور، فحذار من جنون القصيبي.

العصفورية نص سردي عجيب، إنه مزيج متنوع من إحالات تاريخية، واجتماعية، وسياسية، وثقافية معروفة، يصرّ «البروفسور» على روايتها بتفاصيلها، ولم يغب على أي قارئ أنه قناع المؤلف، وذلك أمر لا يحتاج إلى برهان يثبته، لأنه هو البرهان بعينه. ولم يكتف الراوي بخليط الوقائع، إنما استخدم لغات ولهجات كثيرة، فظهر تجاور لفظي متكرر للعربية والإنجليزية، ثم الفرنسية، والإسبانية، والألمانية، والعبرية، وتداخلت اللهجات اللبنانية، والمصرية، والسورية، والخليجية، والعراقية، والتونسية، أشبه بأمواج ساخرة في التداعيات الحوارية.

نقض النصّ القواعد السردية الشائعة في فن الرواية، وبدل أن يمتثل لعناصر محددة، قام بابتكار عناصره، فالشخصيات تستدعي عبر ذاكرة البروفسور بوصفها جزءاً من تجاربه وهو يتنقل بين قارات العالم، ثم يتوارى في النهاية. وعلى هذا فهو ينظّم سلسلة حكايات يتولّد بعضها عن بعض، وتتكاثر على نحو مثير للإعجاب، فيختار منها ما يريد، ويترك معظمها عالقة في نسيج السرد، ملاحقاً بإصرار عجيب محاور معينة من الوقائع للكشف عن طبيعة حسه الساخر. وتظهر شخصية الشاعر أبي الطيب المتنبي الذي يعاد تشكيل دوره مجدداً، بما في ذلك إعادة ترتيب قصائده، لتنوب عن الراوي في التعبير عما يريد التعبير عنه.

يظهر تناغم فريد بين البروفسور والشاعر في احتجاجهما على

الأوضاع المحيطة بهما، فيصبح التنافذ فيما بينهما حرّاً إلى درجة يظهر وكأن كلاً منهما يتوارى خلف الآخر، ويُنطقه بما يريد، وكما هي حال المتنبي في تموّجاته الاحتجاجية الغاضبة، وتطلّعاته، وتقلّباته، وارتحالاته، وهيجانه الشاعري المتدفق، المشحون برنين إيقاعي متأجج، فإن البروفسور يطفح غضبا وهيجاناً، وهو يعيد رواية التاريخ السري لتجربته بين الجامعات، والمصحات العقلية، والوزارات، والمنتجعات، وبين البلدان، والقارات، ليسلط ضوءاً كاشفاً على خفايا الواقع الذي عاش فيه وأسراره، فاختلط صوته بصوت المتنبي، فكلاهما عاصر أحداثاً تقلّبت فيها المصائر على نحو غير معقول.

وبانفتاح الرواية على مرجعياتها التاريخية بصراحة ووضوح، فقد خرّبت ميثاق السرد التقليدي الذي يُغلّب الظن بتخيلية الأحداث، وعدم صدقها، وباختراق النص لهذا الحاجز، تحرّر من أية قيود أخرى، سواء في البناء، أو الأسلوب، أو اللغة، فجرى تنضيد الوقائع التاريخية، والقصائد، والأخبار، بجانب الوقائع المتخيلة، فانعكست هذه في مرايا تلك، دون أن تتخلّى عن وظائفها الدلالية. وفي الوقت الذي تشظّت فيه الوقائع، وتناثرت في سياق النص، فلجأ الراوي لكثرتها إلى الحذف والاستبدال ثم الانتقال إلى غيرها، فإنها كانت تعيد تنظيم نفسها لدى المتلقّي، الذي تابع المكونات الأساسية لتجربة الراوي، وهي تتجمّع من موارد عدة، وذلك قبل أن تكوّن مجرى واضحاً يقوم على إحساس عميق بالحزن تجاه العالم الذي يعيش فيه، وعجزه عن مقاومة الانهيارات الحاصلة فيه.

ولتأكيد كل ذلك لجأت الرواية إلى الاعتماد على المفارقة المدهشة، فأظهرت الشخصيات غير ما تُبطن، وانتهت على غير ما بدأت، وعاش الراوي حالة دهشة متواصلة وهو يراقب التقلّبات في كل شيء، فعجز عن تفسير ذلك، إذ كل شيء يبدو محكوماً بفوضى وعبث كبيرين، ولمقاومة ثقل الأحداث، ومساراتها المتشعبة، ونهاياتها التراجيدية، كشف النص عن منظور

هجائي للراوي، واجه به كل ذلك، وحوّله في تيار وعيه إلى مواقف هزلية، تضمنت في الغالب، بعدين: يتصل أحدهما بظاهر الأحداث، وهو الفكاهة والسخرية، ويتصل الآخر بباطنها المأساوي، وأحيانا تنقلب هذه المظاهر وتتبادل الأدوار، وتتداخل فيما بينها، فالحبيبة جاسوسة، والثائر عميل، والحلم كابوس، والأمنية لعنة، وفي كل هذا لا يمكن انتظار نهايات محددة، فالأسباب تقود إلى نتائج غير متوقعة، وتتعارض أصلاً مع طبيعة الأسباب الموضوعة لها. العصفورية هي المكان الوحيد في هذا العالم الذي يوجد فيه عقلاء حقيقيون، فهبّوا إليها أفواجا أيها القرّاء.

3. ليل وأحاديث سرية:

أما رواية «سمر كلمات» لـ «طالب الرفاعي»، فهي رحلة عبر الزمان، تقع أحداثها كافة قبيل منتصف إحدى الليالي في قلب مدينة الكويت، حيث تتقاطع مسارات شخصياتها في شوارع المدينة دون أن تلتقي، ودون أن تنتهي إلى الأماكن التي قصدتها، فلقد غادرت أماكنها في الحادية عشرة ليلاً، وانطلقت في اتجاهات مختلفة، وانتهت أحداث الرواية في الحادية عشرة وسبع وعشرين دقيقة دون أن تصل إلى ما تريد من أهداف، ودون أن تلتقي، فقد التهم ليل المدينة الشخصيات وحكاياتها، وليس من ضابط لإيقاع الأحداث سوى عقارب الساعة، والإشارات الضوئية عند تقاطعات الطرق. وينبغي أن نسأل لماذا تقع أحداث هذه الرواية ليلاً بعيداً عن الأنظار، حيث المدينة شبه خالية، والناس نيام؟ ولماذا ظلت معظم الوقائع حبيسة في أذهان الشخصيات، والرغبات أسيرة في صدورها، وأعيد استذكارها في أثناء التجوال ليلاً في المدينة بواسطة التداعي الحر، أو الاستذكار؟.

من المفيد الإشارة إلى أن كتاب «ألف ليلة وليلة» رويت حكاياته جميعها ليلا، لتبقى سرّاً لا يباح لأحد سوى الملك. فشهرزاد تعلم أن حكاياتها غير مباحة، كونها تتعلق بالمنطقة الاجتماعية المحظورة، والمسكوت

عنها، فتصمت قبيل شروق الشمس، وتعلّق الحديث إلى الليلة الموالية؛ لأن المجتمع سيرى في تلك الحكايات سلسلة من الفضائح لا فائدة منها، سوى إثارة الغرائز، وإيقاد الشهوات، فهي حكايات «سمر ليلي» للتسلية والترفيه. لم تكن حكايات شهرزاد بريئة، ولا شفافة، إنما هي حكايات نفسية هادفة تمكّنت بها شهرزاد من شفاء الملك شهريار من عصابيته المرضية القائلة بخيانة جنس النساء، ثم قتلهن قبيل بزوغ الشمس، لئلا يتاح لهن مخالطة أحد، فالعذرية دليل الإخلاص، وبافتراعها تنزلق المرأة إلى الخيانة، وعليه ينبغي حمايتها بقتلها قبيل الشروق، فلا ضامن للحفاظ على طهارتها غير الإجهاز عليها عند الفجر.

لم تفلح شهرزاد – وهي تقايض بالسرد الحياة – في شفاء الملك من عصابيته الهوسية، فحسب، إنما حبّبتْ إليه جنس النساء، وعاشت معه ألف ليلة، وأنجبا ثلاثة أبناء، وفي النهاية شُفي المريض من علته، واعترف بخطئه، وقَبِل شهرزاد زوجة له، وأما لأطفاله، وبقيا معاً إلى أن جاء هادم اللذات، ومفرق الجماعات. وفي كل ليلة كانت شهرزاد تلازم حكاياتها ملازمة تامة، وتتابع مصائر شخصياتها، كما لازم مؤلف «سمر كلمات» شخصياته وأحداث روايته. وقبيل منتصف الليل تواروا جميعاً: المؤلف والشخصيات، وتُرك المتلقّون في شوارع الكويت، يبحثون عن الهدف من ظهور تلك الشخصيات ومؤلفها ليلاً، دون أن يحسم أي مما انتدبوا أنفسهم له. فقد بقيت رغباتهم معلّقة في فضاء الليل باعتبارها مجرد رغبات وآمال؛ إذ لا سبيل إلى تحقيقها في ضوء النهار حيث تهيمن الثقافة الأبوية على العلاقات والمصائر.

بحث كتاب «ألف ليلة وليلة» في المنطقة السرية للمجتمع الإسلامي التقليدي في القرون الوسطى، وبالأخص في العلاقة بين الجنسين، وفي ثقافة الإكراه الأبوية، إذ تتحول المرأة إلى موضوع للمتعة العابرة، واللذة الجسدية السريعة، وليس المشاركة في الحياة، وهذه موضوعات يستبعدها المجتمع من

وعيه، ويستعيدها بتفاصيلها في لاوعيه. يتنكر لها نهارا، ويلتذّ بسماعها ليلاً كأسمار خاصة. ولو رويت تلك الأحداث الحميمة تحت الشمس لا نفضح أمر من يصغي إليها. لا يقبل المجتمع التقليدي أن يفضح نفسه، فهو يتوهم الصلاح والكمال، وتقاليده هي الرشيدة.

لا يمكن عرض أسرار المجتمع التقليدي تحت الضوء، ولهذا اختارت شهرزاد الليل لتكاشف مريضها شهريار بعلله، فكانت تسقيه الترياق الشافي ليلة بعد أخرى، بحكايات اعتبارية، إلى أن أنقذته من نفسه، وحمتْ عذارى المملكة من الفناء. لم تحتمل الثقافة الرسمية حكايات ألف ليلة وليلة، وعدّتها غثة، وباردة، ومخجلة، وفاحشة، وغير لائقة، وبسرعة وتبرّم مرّ على ذكرها فقط المسعودي وابن النديم، فقد طوتها الثقافة العالمة في زوايا النسيان، كيلا تفتضح أسرارها، وتنتهك عيوبها، إذ ينبغي الترفع عمّا هو لصيق بالأبعاد السرية للعلاقة بين الجنسين، فذلك أمر وقته الليل، ولا يجوز أن يعرض تحت الضوء.

هذه الفكرة الأساسية هي الحاضنة لأحداث رواية «سمر كلمات»، فالرواية تتضمن تشريحا قاسيا لبنية المجتمع، وبخاصة العلاقة بين المرأة والرجل، إذ تضع تحت الضوء العلاقات القهرية في المجتمع الذي عصفت به الروح الاستهلاكية، وخدع نفسه على أنه مجتمع سعيد في علاقاته، لكنه متآكل من الداخل بعلاقات قسرية، مهزوزة، لا يفصح أحد عنها، ولا يمكن التصريح بها، لأنها تلطّخ الصورة الخارجية البراقة له، ولهذا فالفضاء الليلي هو الخلفية المناسبة لطرح هذه القضية.

تقترح الرواية علاقات موازية غير علاقات الزواج، فقد كشف متن الرواية بكامله أن علاقات الزواج التي قررتها التقاليد الاجتماعية أفضت إلى سوء تفاهم، وسوء شراكة، ونزاع متواصل، وهدر للقيمة الإنسانية. تبدأ العلاقات بصورة طبيعية، وسرعان ما تنتهي نهايات سيئة، كل علاقة شرعية

لا تلبث أن تنزلق إلى هاوية خصام، أو قرف، فتصبح قيدا بدل أن تكون شراكة. هذا ما وقع لكل الشخصيات الأساسية في الرواية "سمر، سليمان، عبير، جاسم، طالب، وريم" فكلها شخصيات تهرب من علاقات شرعية، أو تعاني منها، وترنو بأبصارها إلى علاقات موازية تشبع النقص النفسي والجسدي والذهني حيث أخفقت العلاقات الزوجية من تلبيتها، لأنها حولت تلك الذوات الإنسانية إلى رموز وظيفية غايتها الإنجاب والعمل فقط، دون أن يقع اهتمام بالقيم الجوانية للشخصيات التي هدرت رغباتها بذريعة الامتثال للتقاليد والقيم الاجتماعية.

موضوع نقد القيم الأبوية الداعمة للمجتمع التقليدي لم يسمح به بعدُ بصورة علنية في مجتمع الرواية، ولهذا ينبغي أن يقع عرضه ليلاً وفي نفوس حبيسة تنخرط في مغامرات فردية لوضع حلول شخصية لمشكلة يتعذّر حلّها، أو مناقشتها، أو طرحها، أمام العموم. وفكرة العلاقات الموازية تستفزّ المجتمع التقليدي الذي يريد أن يطمئن إلى أن أفراده امتثاليون أكثر مما هم فاعلون، فهو يتوهّم دائماً إمكانية انفراط العقد المقدس الناظم لأفراده، ولهذا فالنزاع المستشري في صفحات الرواية هو نزاع بين «الفاعلية» و«الامتثالية». وهذا النزاع الذي يستحيل وضع حلّ له ينتهي بالشخصيات إلى إعلان رغبتها في الاستقلال عن ذلك المجتمع الذي يعيد صوغ خيارات أفراده طبقا لتصورات لا تتصف بالكفاءة، ولا توفر الحرية. وفي حال مضت الشخصيات في اختياراتها ينبغي أن تُستبعد، وتُنبذ، وتُعدّ مارقة عن نظام القيم العامة، ولهذا لا تنتهي الرواية إلى تحقيق الفاعلية، إنما تكتفي بتعرية الامتثالية.

لقد رسمت حركة الشخصيات الأساسية– وهي التي تمثل المحّرك السردي في الرواية: سمر، سليمان، طالب، وريم، وجاسم– صورة فعل مؤجل، وقرار مرجّأ، وتنتهي الرواية، والشخصيات تتحرك للقاءات خاصة، لكنها لا تلتقي. تُدفع الشخصيات لاتخاذ قراراتها دفعاً بسبب إحساسها بعدم الراحة والأمان، وفقدان التوازن في علاقاتها مع الآخرين، وبخاصة

العلاقات الزوجية. لم تختر أي من الشخصيات قرارا بحرية كاملة، إنما كان ذلك بسبب آخر، ففي الرواية نجد أنفسنا داخل شبكة معقّدة من الزواجات التي لم تعد تفي بحاجات الشخصيات، والتجارب المريرة، أو الرغبة في التغيير إثر شيوع الملل، تدفع بها إلى مصائر ترجّح أفضلية العلاقات الموازية على العلاقات الرسمية، فالبيوت الزوجية ارتسمت في فضاء الرواية كأنها مصحّات للمرضى مشحونة بالنزاعات اليومية، والمشاكل، والتناحرات، وكل ذلك يحتاج إلى علاج لا يفلح أحد في العثور عليه، ولا يجرؤ أحد على أن يقترحه، ولهذا تلوذ الشخصيات بحلول خارج المؤسسة الزوجية. تهرب من تلك المصحات لتطوف ليلا وحيدة في شوارع المدينة، وتعيد رواية الأحداث لنفسها دون أن يكون هنالك مشارك لها، إلا المتلقّي الذي يقبع خارج أحداث الرواية يتفرج، ويتفاعل، لكنه غير قادر على الانخراط في عالم النص إلا على سبيل استخلاص العبرة من كل ذلك. والبحث عن علاقات موازية يصطدم ببنية اجتماعية رافضة، ولذلك تبقى الرغبة معلّقة في فضاء منتصف الليل، حيث لم تزل تلك الشخصيات تجدّ في الوصول إلى أهدافها، ولن تصل في المستقبل القريب.

يظهر المؤلف في سياق الرواية، وهو يمثل دور الباحث، والرابط بين الأحداث. يظهر باسمه الصريح في الفصل الأول في ثنايا تداعيات «سمر» لحياتها، وقد طُردت لتوّها من بيت أبيها؛ لأنها أعلنت رغبتها في الزواج من طليق أختها، ثم يستأثر بالفصلين الثاني والسادس كاملين، ويُقدمان بصوته ورؤيته السردية، ويتردّد ذكره في الفصل الثالث، حيث يحوم طيفه حول الشخصيات في الحديقة، ثم في الفصل التاسع، حيث تستعيد «ريم» معرفتها به كاتبا وشخصية في الرواية، فضلا عن حضوره في مشاهد أخرى كثيرة مع «سمر» و«سليمان» بوصفه صديقاً لهما.

وفي كل ذلك يقوم المؤلف بالأدوار التي تعدّ من خصائص السرد الكثيف، دوره مؤلفاً، وراوياً مشاركاً، وباحثاً، وشخصية من شخصية العالم

المتخيل في الرواية التي يكتبها. فحينما يؤلِّف يَفْصل نفسه عن الأحداث، ويقوم بوصف كيفية تركيب الرواية، وكيفية خلق الشخصيات، ورسم مسار الأحداث، وحينما يروي يتماهى مع صوت الراوي المشارك في الأحداث، ويعرضها عرضا ذاتيا، وحينما يكون شخصية ينخرط مع الشخصيات الأخرى في علاقات صداقة وعمل، وينجذب إلى «سمر» في علاقة عاطفية مشبوبة بالوله، وينتهي بأن يترك أسرته ليلا، مدعيا قضاء أمسية مع أصدقائه، لكنه يسارع للقاء «ريم» إحدى شخصياته لقضاء ليلة خاصة منفردين. وفي ثنايا السرد، وعبر تلك الأدوار الثلاثة يقوم المؤلف – الراوي – الشخصية، بكل ما يستطيع لتركيب أحداث الرواية، وتقرير مصائر الشخصيات، وينتهي بأن ينزلق مع شخصياته إلى مصائرها الأخيرة، فيعشق، ويتألم، ويسهر، ويكذب، ويخون، ويتعايش مع الشخصيات كأنه إحداها، وينفصل عنها ليحدّد علاقاتها، ومن خلال ذلك ينشط في تركيب الرسالة الخاصة بالرواية، أي كشف مأزق الشخصيات ليُدين من خلالها البنية الاجتماعية المغلقة، أو شبه المغلقة، التي تحول دون إقامة علاقات سليمة فيما بينها.

لا تحمل رواية «سمر كلمات» عظة أخلاقية، إنما تبحث في أعماق شخصياتها عمّا هو مخفيّ ومطمور. والخيط الرابط بين الشخصيات الرئيسة في الرواية هو المؤلف الذي تتعدّد أدواره. ومع أن شخصية «سمر» تبدو وكأنها الرئيسة، وتُخصّص لها ثلاثة فصول، فإن المؤلف والراوي المشارك والباحث هو المستأثر الأول بالعالم التخيلي للرواية، والمتحكّم بالأحداث ومساراتها، فهو ينبثق دون سابق إنذار ليضايق بعض الشخصيات في خلواتها، ويقيم علاقات مع أخرى، ويعشقها، ويكشف ماضيها، وعلاقاتها، كما أنه يتحدّث عن عمله، ونفسه، وأسرته، وكتبه، وتجاربه، وتعوم صورته في فضاء السرد؛ إذ لا يستطيع أن ينفصل عن عالم يقوم بخلقه، إنما يريد أن يعيش فيه مشاركا شخصياته في حياتها.

لهذه الرغبة في الحضور السردي مخاطر كثيرة ظهرت في الرواية، إذ هيمن المؤلف على الشخصيات، فطغى صوته على أصواتها، ومع أن نغمة السرد كانت ذاتية، ولكل شخصية صوتها الخاص، وهي تروي بضمير المتكلم، لكن هيمنة "الراوي العليم" على أفكار الشخصيات وتداعياتها كانت شبه مطلقة، فلم تتمايز شخصيات الرواية بوعيها، ولا بمنظورها لنفسها وللعالم الذي تعيش فيه، وكلها تتحدّث بصوت واحد، فلا تمايز في الوعي، وفي المنظور، وفي اللغة، فخلف الرؤى السردية للشخصيات يقبع الراوي الذي يمثله المؤلف الضمني، وهو يدفع بالشخصيات في العالم الافتراضي للرواية وكأنها قطع جامدة تستعيد أحداثاً كثيرة في زمن قصير متقطع، دون أن يظهر اختلاف واضح فيما بينها.

يبدو أن تكثيف زمن السرد إلى سبع وعشرين دقيقة تتوزع على عشرة فصول، وكأنه مهارة سردية لم تتوفر من قبل في الرواية العربية، في حدود علمنا، إذ يقع ضغط متن الأحداث وهي تزيد على أربعين سنة من تجارب الشخصيات، وتنوع الأحداث، في زمن قصير جداً، وهذا يكون مفيداً إذا ما أتيح للشخصيات الفرصة لكي تفضي بما تخفيه في دواخلها، فالتداعي الحر، والاستذكار، واستعادة الماضي، والحوار الداخلي، لابد أن يقدّم في سياق يتيح للشخصيات التعبير عن نفسها بصورة كاملة، إذ ليس العبرة في ضغط زمن السرد، إنما العبرة بما يتيحه ذلك الزمن للشخصيات من فرص للبوح والاستذكار، وقد ظهر تماسك سردي متقن في الرواية، لكنه حال دون تمكّن الشخصيات من التعبير عن حالها، فالزمن الذي استأثرت به «سمر» في ثلاثة فصول من الرواية هو ثلاث وعشرون دقيقة، وفيها تستعيد، وهي مطرودة من بيت أبيها، وحائرة في شوارع الكويت بين الاتجاه إلى بيت "جاسم" طليق أختها للزواج منه أو الاتجاه إلى شقة صديقها «سليمان»، حيث كانت تتردد لمدة تزيد على عشر سنوات. أقول تستعيد نحو خمس وثلاثين سنة من عمرها خلال تلك الدقائق، فالزمن الضاغط لن يمكّن

الشخصية من التعبير عن الجوانب الأساسية في تجربتها، وقل ذلك بالنسبة لـ «طالب» الخارج للقاء «ريم» فقد ضغطت أحداث فصلين في ثماني عشرة دقيقة، فيما لم تستأثر «ريم»، بغير سبع دقائق، ويتراوح الزمن الممنوح للشخصيات بين هذين الحدّين، ولكن توازي الأحداث يجعل معظمها يقع في آن واحد.

هذا الضغط المقصود للزمن – الذي قد يكون مفيدا في التعبير عن الشدّ النفسي للشخصيات، والبحث في ذلك – يجعل القارئ يتساءل إن كان من الممكن، في ظروف طارئة بالنسبة للجميع، أن يهتموا باستعادة ما ظهر في النص من أحداث وذكريات كثيرة ومتنوعة!، فانسياب الزمن وإيقاعاته السريعة تشعرنا به الإشارات الضوئية في شوارع مدينة الكويت، وتضبطه عقارب الساعة في السيارات. ولهذا ظهر تماثل في رؤى الشخصيات، وتشابه في أفكارها، إذ لم يتح لها ضيق الوقت الإفضاء بتجاربها ومواقفها، بما يجعل رؤاها متباينة ومتفردة، ولكن هذه القضية بذاتها ربما تكون من أهم ما ميز الرواية، فسرعة الزمن جعلت الأحداث مترابطة، ومتوازية.

تهيمن رؤية المؤلف الضمني الذي يتجسّد حضوره المباشر، بوصفه كاتبا للنص، وحضوره غير المباشر، بوصفه شخصية مشاركة في العالم التخيلي للنص، وقد امتثلت الشخصيات، والوقائع، وترتيب الزمان، ووصف المكان، لرؤيته الشاملة التي تغلغلت في رؤى الشخصيات، وصاغتها صوغا يناسب منظور الراوي الذي يمثله المؤلف الضمني، فتحدثت بلغة واحدة، ونطقت بصيغ شبه متماثلة، ولكن الأهم أنها امتثلت لأطروحة المؤلف الكبرى، وهي نقد بنية المجتمع التقليدي، ولهذا ظهر تنوع محدود جداً في وجهة النظر، فالشخصيات تدور في أفق مغلق، وهي مربوطة بأطروحة المؤلف، وجاءت للتدليل عليها، فكأنها شهود على أزمة اجتماعية محتدمة.

ومع أن المؤلف استغرق في استخدام الصيغ الحوارية قياسا بالوسائل

السردية الأخرى، لكن البنية الحوارية – الفكرية للشخصيات كانت غائبة، وكل هذا مفهوم ومسوّغ في سياق حاضنة اجتماعية لا تقر بالحوارية، ولا تقبل بها. فالرواية من هذه الناحية مدونة رمزية، معبرة عن هيمنة صوت أبوي واحد، يحول دون ظهور الأصوات الذاتية المتمايزة والمتنوعة، هو صوت المجتمع الذي يعيد صوغ وعي أفراده صوغا يناسب النسق الثقافي المهيمن فيه.

4. سرد كثيف، ورواية الصمت الفاتنة:

لعل إحدى الظواهر الفنية، الأكثر بروزاً في السرد العربي الحديث، هي ظاهرة تمزيق البناء الكلاسيكي للحكاية، وهذه التقنية الجديدة تفتح الأفق أمام كل عناصر السرد الروائي في أن تمارس أدواراً مزدوجة، فمرة تكون هي بذاتها موضوعا لغيرها، ومرة تكون خالقة أو صانعة أو معلقة أو صاحبة وجهة نظر، في العالم الفني الذي هي جزء منه. فيحدث نوع من تبادل الأدوار بين المؤلف والراوي والمروي له، وأحياناً المتلقي، فكل له الحق في ممارسة دوره حسبما تتيح له مسارات السرد، فيتقنع هذا بقناع ذاك، ويتوارى هذا خلف ذاك، فتتداخل الأساليب والأفكار والآراء، وكل ذلك يغني النص، ويعمق مستوياته البنائية والدلالية.

تكشف هذه التدخلات الخاصة بالمؤلف والرواة والشخصيات عن جانب من الحرية التي يتيحها السرد في تركيب الحكاية، فهو يوفر إمكانية لجميع الأصوات بأن تتدخل، وتعلق، وتعترض، وتسخر، وتبدي كل ما ترغب فيه من آراء حول البناء الداخلي للنص، وعناصره، ومكوناته. وكل هذا يكسر الوهم بواقعية الأحداث، ويشرك المتلقّي في اكتشاف سر اللعبة السردية في النص، ويؤسس لحوارية خصبة بين المنظورات والرؤى والأصوات السردية، ويضع المؤلف والراوي والشخصيات في منزلة المتشاركين في صوغ النص، وبذا يقوّض البنية الهرمية التقليدية التي تضع المؤلف عادة خارج إطار النص، أو في أفضل الأحوال يتوارى خلف راوٍ عليم.

تظهر هذه التقنية في رواية «الغيمة الرصاصية» لـ «علي الدميني» حيث تتداخل الأصوات السردية تداخلا كليا، وهو ما يؤدي إلى تداخل مستويات السرد، الأمر الذي يتخلخل معه النظام الزمني لترتيب الأحداث، فتتمزق «الحكاية»، لأنها تكون موضوعا يتنازع حول صياغته كل من: المؤلف والراوي الرئيس والرواة الثانويين والشخصيات، سواء أكانت شخصيات داخل النص الروائي بعد تركيبه، أم شخصيات من خارجه. ولا يخفى أن هذه اللعبة السردية الذكية جعلت «الحكاية» نهباً لرؤى ومنظورات كثيرة ومتنوعة، إلى درجة يصعب فيها ضبط التدرج الزمني للأحداث، فكل محاولة تسعى لذلك تفضي إلى إلغاء الترتيب النصي الذي ظهرت فيه الرواية.

يُشغل المؤلف والرواة والشخصيات بموضوع ترتيب الأحداث، وبموضوع ترتيب النص، منذ البداية، أي منذ الصفحات الأولى التي هي في الحقيقة «الخاتمة»، التي يُظهر المؤلف حرصا على تقديمها، بعد أن تكون كل المرويات والمدونات التي تشكل متن الرواية اكتملت لديه. ومع أن «الخاتمة» تُذيّل باسم «الراوي»، لكنها في الحقيقة تخضع لراوٍ يحرص على أن يتحدّث باسم المؤلف، وبخاصة أن هنالك سلسلة أخرى من الرواة الذين تعزى إليهم مهمة رواية الأحداث المتخيلة. والاختباء وراء المؤلف.

تستفيد رواية «الغيمة الرصاصية» من معطيات هذه الظاهرة السردية، وتتفنن في عرض وجوه متعددة لها، لأنها تمنح صوت المؤلف – الراوي، حضوراً مستمراً طوال النص، وتمكّنه من التدخّل كلما كان الأمر ضرورياً، وهذا الحضور الدائم الذي يُذكّر بوجود المؤلف – الراوي، المنهمك في أمر تركيب النص والأحداث، يُركز الاهتمام على السرد بوصفه وسيلة بناء، أكثر من الحكاية بوصفها التركيب المتخيل المتمخض عن تلك الوسيلة.

يجد المؤلف – الراوي نفسه بإزاء مادة متنوعة. فما الاستراتيجية التي يتبعها ليؤلف بين مكونات تلك المادة، ليصوغ منها نصا روائيا لا يُقصي فيه

عنصرا، ولا يكره آخر في سياق لا يوافقه، ولا يتعسف في إدراج ثالث فيما لا يوافقه من أحداث ؟ هنا يظهر صوته ليقدّم الإطار العام لتلك الاستراتيجية السردية في بناء النص، فيقول مستخدما صيغة الخطاب: «وأنت تؤلف بين المتون المختلفة والشروح المتناقضة، كانت تتكوم أمامك أصول منقوشة في قطع الجرار المكسورة، وكتابة موشومة على جلود الغنم، وغير بعيد عنها تتراكم مسودات كتبها جاسم مروية عن خالد، وأشرطة كاسيت بصوت خالد وأصدقائه، فيما تقبع خرزة زرقاء في ركن الدولاب، وحيدة لا تعرف أين تضعها في النص. كان عليك أن تملأ الفراغات، وأن تتعلم آليات السرد، ومغامرة توزيع الأصوات لتخرج هذا النص من تشتته لتوطينه في علاقات أثقلك همّ كتابتها، بشروط تحفظ للأصل موقعه، وللشرح والتوهم هامشه، وقد اختلفت مع ذاتك حول ترتيب بعض الأحداث، وتفسير الكثير من همهمات خالد التي سجلها بصوته، وهو يصغي ذات ليلة لأصوات غامضة قرب المخيم على أطراف الصحراء».

ليس هذا كل ما في الأمر، فثمة اختلافات كبيرة بين ما هو منقوش وما هو مسجل، وعملية اصطناع سياق لجملة من الأحداث المتفرقة والمختلفة في مصادرها، تقلق المؤلف – الراوي، لكنها لا تثنيه عن إصراره في تركيب نص من نصوص أخرى، ويفلح أخيراً في تصنيف المادة الحكائية، فإذا بها بسبب اختلاف وجهات النظر تتكون من نصين حول شخصية واحدة. وكل ذلك يعقد من مهمته، فيخاطب نفسه بعد أن ينجز جزءا من النص «لا تعلم كم من الزمن مضى عليك وأنت تخبئ ما كتبته من تفاصيل مختلفة، وتحمل عبء انشغال ذاكرتك بتعارضاتها حتى عثرت على أجزاء أخرى لها علاقة بسياق النص، وحينها توقفت طويلاً أمام هذه العبارة: نعم، يمكننا دمج نصين ببعضهما، ولكن بعد أن يُفني أحدهما الآخر». النص الجديد الذي يركبه المؤلف – الراوي، هو بشكل من الأشكال، إفناء متبادل للأصلين، بما ينتج نصا مختلفا عنهما.

يتيح السرد إمكانية تعميق الوهم، بهدف إيجاد نوع من المطابقة بين دور المؤلف ودور الراوي، ويتجلّى ذلك في الرواية من تطابق الأسماء بين المؤلف الحقيقي للرواية والمؤلف الراوي، ولكن إغواء الوهم لا يتوقف عند هذا المستوى الأول من مستويات السرد، إنما يتعدّاه إلى صلب الأفعال المتصلة بوظائف الشخصيات وأدوارها. فـ «سهل الجبلي» الذي يكتب نصاً حول «عزة» يجد نفسه أسيرا في «الوادي»، لدى شخصيات نصه الأدبي، ويمضي هناك سنوات لأن شخصيات النص احتجت عليه كونها قدمت تأويلاً مخالفاً لما كان يقصده في ذلك النص، ففهمت أنه يبخسها قيمتها وأهميتها، وكل ذلك يدخلها في صراع مع الراوي. بل أن «عزة» نفسها تتنقل بحرية بين أسطر المخطوط الخاص بها، وسرير الراوي وزوجته.

تجد كثير من الشخصيات نفسها متورطة في خلاف مع رواتها، فتتمرد على أدوارها التي رسمت لها، ولكن مرة بعد أخرى ينبثق صوت المؤلف – الراوي ليتحدّث عن أحداثه وشخصياته، وتبلغ رغبته في التدخل المتواصل في تركيب النص حدا يتجاوزه إلى ما بعد نشره، في إحدى تدخلاته، يقول: إنه حينما نشر الراوي «تعاورتها رماح قبيلة النقاد»، فكتب عنها أحدهم أنها مثقلة بالرموز والشخصيات المتناقضة، ونصح بحذف الفصول الخاصة بالأصدقاء ومدونات الزوجة، وذهب ناقد آخر إلى ضرورة حذف الفصل الخاص بـ «نورة»، لأنه مقحم في سياق لا ينتمي إليه، ورأى ثالث بأن أوراق «عزة» زائدة، ولابد من استبعادها.

ونصحت ناقدة بأن يتم التخلّص من التفاصيل العاطفية والحسية، وقد أخذ الراوي بكل الآراء التي قيلت بصدد روايته، فماذا كانت النتيجة؟ جمع الراوي كل ما قيل عن روايته ذات ليلة، فرفرفت فوق قلبه عصابات الطيور الجارحة، ومدت أياديها الحادة فانتزعت سكينة الأوراق المبللة بالتعب، واستبد به غضب نزق، فقرر هجاء النقاد بقصيدة عمودية غير عصماء، ولما نشرها انشغل النقاد بتفكيك الغامض في تشكيلها، ولم يفطنوا

لبنية الهجاء القصدي القابع تحت حروفها. لم ينم الراوي أسبوعاً كاملاً، وقرر نشر الجزء الذي لم يطالب النقاد باستبعاده، وحينما جمع ما تبقى، لم يكن ذلك أكثر من غلاف الرواية فقط، غامر بنشرها وصفق النقاد للرواية الجديدة، واعتبرها بعضهم فتحا روائيا، وأسماها ناقد شاب رواية «الصمت الفاتنة».

مصادر القراءة

1) **غازي عبد الرحمن القصيبي، العصفورية، لندن، دار الساقي،** 1996.

2) **طالب الرفاعي، سمر كلمات، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر،** 2006.

3) **علي الدميني، الغيمة الرصاصية، بيروت، دار الكنوز الأدبية،** 1998.

* * *

جولة في الصحافة الادبية العربية

حوار مع الدكتور احسان عباس

الدكتور احسان عباس من النقاد المهمين في الادب العربي ، دائب ، وموضوعي ، ومتجدد ، اضافة الى تعدد مجالات نشاطه الادبي . الناقد عباس طرح عددا من القضايا الادبية والفنية المهمة في لقاء مطول أجراه ياسين رفاعية (الاسبوع العربي ، ٨٢٩ ، ١٩٧٥)

في حياتنا الثقافية العديد من الظواهر غير المستقرة ، وفيها أيضا عدد من الظواهر التي يجب تقويمها ، أو تجاوزها من أجل سلامة تلك الحياة ونظافتها . ان احسان عباس يرى ، في اجابته عن سؤال حول الفوضى في النقد والشعر والرواية .. ان الاحساس بالفوضى شعور طبيعي لكل من يحاول ان يطرح سؤالا يحتوي ضمنا على معيار تقييمي .

ان الكاتب يرى « **ان الحاجة الى التنظيم تتملكنا على نحو طبيعي أيضا حين نحس ان هناك جهودا تهدر من دون مردود اطلاقا ، أو حين تسيطر علينا الحيرة القاسية ازاء التكاثر المتزايد في ظواهر لا نستطيع لها تعليلا ولا تسويغا** » .

هذه الفوضى ، وذلك التعدد في الظواهر غير المعافاة ، ما سببهما ؟ ومن يتحمل مسؤولية تفشيهما ؟ الكاتب ، الناقد ، أم القارىء ؟ ان الدكتور احسان عباس يرجع السبب في هذه الظواهر غير المنضبطة الى سببين ، السبب الاول يتعلق بالوضوح الفكري الذي يكفل تبين معالم الطريق ، وعدم الوقوف عند القاعدة الذهبية « رحم الله امرءا عرف حده فوقف عنده » . اما السبب الثاني فهو سبب يتعلق بالجانب النقدي من الحركة الثقافية . الناقد الزائف ، الناقد الذي يحب اقامة الاصنام « يرفع ويضع ويجعل من نفسه حكما ، وضميره غارق في رشوة الشهرة أو غيرها من أنواع الرشوة » .

هل يمكن الحد من هذه الفوضى ؟

ربما امكن التخفيف منها ، يقول احسان عباس ، **حيث يصبح للجهد الانساني في هذه الوجهة مردود أعمق وأصلح . وهنا لابد من** « تربية فنية أصيلة ، ولابد مثلا من احاطة وسائل الاعلام بقوى نقدية : في كل صحيفة ناقد او نقاد لمختلف الفنون ، وفي كل دار نشر هيئة من القراء والنقاد » .

لقد عرف الدكتور احسان عباس باهتمامات تراثية كثيرة . وقد اصدر في مجال التراث كتبا مختلفة : دراسة في صقلية ، الادب الاندلسي ، الحسن البصري ، التوحيدي ، الرضي ... وهو يرى ان اهتمامه بالتراث كان يقوم على « **مبدأ راسخ في نفسي وهو : المعرفة قبل الحكم** » ويضيف « **ثمة شيئان ينمان عن انعدام الثقة الذاتية أو عن تجاوز الحد الطبيعي في تلك الثقة ، وهما التعميمات الكاسحة وقبول الاشياء قبول مسلمات ، وانا انفر من الاثنين** » .

وعن الادب الفلسطيني وملامحه يقول احسان عباس ان من الخطأ ان يدرس الادب الفلسطيني من حيث انه نتاج ذو ملامح عامة ، اذ الملامح « **التي طبعت هذه القضية ، أي القضية الفلسطينية بها قصص غسان كنفاني بعيدة تماما عن الملامح التي تركتها في شعر محمود درويش** » .

« **اني أعتقد ان الشعر الفلسطيني والادب الفلسطيني عامة لم يدرس على نحو تحليلي ، ولم تنفد له اصول فكرية عميقة ، وانما اكتفى دارسوه بلمح المشتركات الموضوعية فيه** » .

ثم يضيف الناقد محددا الخطوط القابلة للتطور في الشعر الفلسطيني « **في شعر محمود درويش طاقة قد تؤثر في تطوير الشعر الحديث كله اذا أخذت أخذا صحيحا . ويستطيع معين بسيسو ان يغير الخط المسرحي اذا وجد التفرغ الكامل لابراز المسرحية الفلسطينية بما لديه من كفاية فذة** » .

بعد ذلك ، يتحدث الدكتور احسان عباس عن نشاطه في مجال الترجمة ، ان هناك عاملين كانا يتحكمان في اختيار مترجماته : أولهما تعريف « القاريء العربي بطرائق النقد ومدارسه المختلفة ، وثانيهما ميل ذاتي الى بعض تلك الطرق والمدارس وتقدير لدورها ، فمثلا ترجمت كتاب الشعر لارسطو وانا لا ازال طالبا في الكلية العربية بمدينة القدس » .

وعن شعر الشباب يرى الناقد ان في « نتاجهم مفردات لافتة ، ولكن حركتهم لا تمثل منعطفا جديدا في حداثة الشعر ، بل هي في مجموعها استمرار لما قبلها ، ولا يزال تمييز السمات الفارقة عند كل منهم أمرا مرهونا بالزمن » .

ثم يتطرق الاستاذ احسان عباس الى الشعراء المتميزين في حركة الشعر العربي فيرى ان نزار قباني قد اكتسبت اناقته مع الايام عمقا مأساويا ، رغم الظاهر الباسم .. وان ادونيس « مشكلة الشعر الحديث والقطب الذي ينجذب اليه المريدون ، مسحورين باسراره وغموضه ، مدعورين من طاقته الشعرية المسكونة بقوى غيبية » أما خليل حاوي فهو ، عند الناقد ، خير من استطاع « المزاوجة بين الفكر والتخيل بتناسب وتوازن » .

ويرى ، كذلك ، ان محمود درويش في ارتفاع دائم ، ولعله « الوحيد الذي ينبيء شعره بين شعراء المدرسة الحديثة بانعطاف حاد جديد ، ينقذها من الركود النسبي الذي وقعت فيه » . وحين يكون الحديث عن صلاح عبد الصبور يرى ان القصيدة لديه « متعبة مبهوره » . أما بلند الحيدري فهو « يحدس المشكلة ثم يعي البناء ، فيصبح الشعر نفسه مشكلة » .

وفي حديثه عن الرواية يرى ان القصة الطويلة او الرواية لم تستطع ان تتجاوز « السد العالي الذي يسمى نجيب محفوظ ، ولذلك منيت بانكفاءات تكفل التفرد ! » .

ويضيف « حيدر حيدر والربيعي و ... قد يخرجون بالرواية الى مستويات جديدة » وهو يرى ان حنا مينه « قاص متميز ، يتطلب المزيد من الحدة في تمييز العلاقات والسمات » .

في النهاية يرى الدكتور احسان عباس ، في مجال الرواية ، انه يمكن أن « نتحدث عن أفراد من دون ان نحدد للرواية مستقبلا متميزا » .

النقد الادبي بين انحيازه للشكل والمضمون

كثيرا ما تقع المعالجات النقدية السائدة على طرف من طرفي العملية الادبية الخاضعة للتحليل ، تنحاز الى مضمون النص الادبي او تنحاز الى شكله . والانحياز الى أي من الشكل او المضمون من شأنه ان يجعل الفعالية النقدية قاصرة ، والعمل الادبي محجوبا .

وفي ادبنا العربي شاع الاتجاه الثيمي او نقد المضمون منذ بداية هذا القرن ، وسيطر على نقدنا الحديث ، حتى بلغ التأكيد على المضمون او الموضوع ـ كما يقول خلدون الشمعة ، الفكر المعاصر، حزيران ١٩٧٥ ـ حدا جعل المضمون يبدو وكأنه العمل الادبي نفسه .

والناقد الشمعة يرى ان الاتجاه الثيمي في النقد كان مبررا في بداية هذا القرن على اعتبار ان القصيدة كانت ، بحكم تبعيتها للنموذج القديم ، تابعة ومنحازة للمعنى . لذا كان لزاما على النقد ، في تلك الفترة ، ان يتناول القصيدة على اساس بحثه عن المعاني ، ولعل في ظاهرة « نثر القصيدة الى معادل نثري كثيرا ما يحل محلها ، لدلالة على رسوخ نقد الموضوع في أحط نماذجه » .

وحين كان النقد يحتفي ، هذا الاحتفاء كله ، بالجانب الموضوعي أو المضموني في العمل الادبي فقد كان اهماله للشكل التعبيري واضحا كان لا ينظر اليه الا على اساس انه وعاء ميت ، وبدلا من ان ينتقل النقد الادبي الى مفهوم للشكل « يحتفي بتعبيريته ، ظل يراوح على ارضية تكرس وعائيته » وهكذا كان النقد الادبي يعامل النص المبدع كمحتوى ، ومغزى ، ومضامين ، معزولة عن طريقة ادائها ، أو معزولة عن تحققها الشعري .

لم يكن النقد ليهتم بالقصيدة باعتبارها منجزا فنيا أولا ، ثم مدى صلاحيتها لتحقيق هدفها الاجتماعي أو الحضاري ، وانما القصيدة « هي أفكارها ومحاجاتها السياسية والعقلية المجردة عن ادواتها التعبيرية التي تحدد شدة المعنى وعمقه » .

ونتيجة لاستمرار هذا الاتجاه سائدا في نقدنا الادبي لمدة طويلة ولكثرة الحاحه على موضوع العمل الادبي أو مضمونه فقد حدثت ردة فعل قوية ، على مستوى النقد ، حاولت ترجيح كفة الطرف الثاني للعملية الادبية : الشكل .

وكان من الطبيعي ، وقد اتجه النقد اتجاها شكليا ، ان تسود موجة من الالحاح التعبيري على الشكل الخارجي للنص ، وهكذا انتشرت التجريبية التي « لا تعبر عن نبذ لشكل قد اشبع اشباعا . والانتقال الى شكل آخر ، بل التجريبية الضريرة التي تعبر عن نزعة جزافية لتحطيم الشكل والدمج بين الاجناس المختلفة » .

وكان من الطبيعي ، أيضا ، ان تسود فوضى واضحة في مجال المصطلحات النقدية تحول دون التوصل الى مصطلح نقدي مستقر وثابت ، وواضح حتى بتنا نرى عشرات الامثلة في النقد العربي المعاصر على النقد الذي وضع المسطرة المألوفة لمقاييس القصة القصيرة كمقدمة لاطروحته في مناقشة قصة قصيرة ، ولما لم « يجد انها تنسجم مع هذه المقاييس ، نفى عن هذه القصة القصيرة انتماءها الى هذا الجنس الادبي وقرر انها حكاية » .

بعد ذلك يتحدث الناقد عن شيوع ظاهرة المفاضلة بين الاعمال الادبية فيتساءل عن كيفية تحقيق هذه المفاضلة ببراهين مقنعة « كيف يمكن ان نثبت ان القصيدة الغنائية اقل شأنا من القصيدة الدرامية ؟ أقل شأنا بالنسبة لمن ؟ وبالنسبة لمن تفضل القصيدة الغنائية ؟ وهل صحيح ان القصيدة البسيطة تتجه الى جمهور بسيط فيما تتجه القصيدة الدرامية المركبة الى جمهور اقل بساطة ؟ » .

ان هذه التصورات النقدية تمثل أحكاما منجزة ، ونهائية ، رغم انها بعيدة عن الدقة ، والموضوعية . انها ، كما يقول الشمعة ، هرطقات نقدية تعبر عن خلل خطير في « مفهوم الحرية الاجتماعية والحرية الفنية . وبالتالي فان من الصعوبة بمكان ان نلمح مفهوما نقديا عربيا للحرية داخل جنس أدبي معين ، على ضوء الفكرة القائلة ان لكل عمل أدبي حدوده التي يعبر فيها عن طبيعته في الفعل » .

من قصص العدد القادم

التعويذة ـ ماساو ياماكاوا

السفر ـ محمد يوسف القعيد

السقوط والتمثال وحمار الوحش ـ حمزة عبود

سوريا
الثقافة_مدحت عكاش
العدد رقم 10
1 أكتوبر 1962

جيـل الذبيحـة

شعر : كمال أبو ديب

الخيل الكئيبات ــ بلا فرسانها ــ
تجهش :
ــ أين الموكب الفارس ،
قامات الشباب السمر ،
والجيل الذي نز على السرج دماه
ــ أينـه ؟!..
والخيل تنهد ، تشم التربة العاقر
تقعي حانيات الرأس ،
تستبني حوافي الحفر السوداء ،
أحـداقا مريرات ،
تعلقن بأشباح الصخور السود ،
أصنام البقايـا
من سني الرعب والامساخ ،
شكوا ، مسخوا سود صخور
سحبة ممطوطـة الحـزن
عنين ساحب ،
والريح في تنميلها تغذوه ،
حزنـا ، لوعـة ، تمضي ولا تمضي ،
وتبكـي وخـز نـار ،
ترتمي ، تغزو مـــداه
عمرهـا الموصـود للغربان ، تهوي ،
حقـدها يفري ،
تشك المنقر المجنون في الاحداق ،
تنشك على الخيل الكئيبات ،
تشق الاعين المحمومة الدمع ،
وترتد زعيقا مرعبا ،
ترتد ، تحتز العيون ،



وغـدا نطوي مـع الريح ،
وننحل رفات تستبيها
الظلمة الوحشية الاحداق أعراق الحياة
ويسـف المـوت أجسـادا
تنوء العمر بالأثقـال في رعب المتاه
وغـدا يجرشنا الرعب ،
وتزرق جلود الصفر ،
يجتاح خلايانا صقيع السم ،
ترتج على المقبرة السـوداء
أقـدام الخنازير ، تدق الحافر
النابش أشلاء السبايا الصفر
من جيـل المتـاه
وغدا تصهل فوق الرمم الدودية

الكبد المنهوش ، تفريه .
وتستسقي دمـــاه .
وغـدا نرصد أصناما ،
مسوخا شوهتها بطشة التنين ،
مستها يـــدا (بهزاد) (*) ،
صرعى سيد الجان ، الالـه الساحر
التعويذ ، يلقي مبخر النار
على الطيب ، يسجي بعض آياتـه ،
ينحم ، يحل الجن في روحه ،
تغزو ربـــة الجن رؤاه
وتشد الجبل قيعان وآبـار
يفح المـوت فيهـا ،
كومت مـلء القعور السود
عمرها همهمة ، ريح أنـين
في عمق مراسيها حنوط المومياء
يهزج الموتى ، يغنون مراثينا ،
وتهرينا صدى أهزوجة تبكي علينا ،
زعقة تصطك في تكشيرة الموتى
يفحون :
« أحبانا .. أيا جيل خطـــايا
نحن ورثناه انتان خلايانا ،
تعالوا ، آه يا جيل أحبانا ،
تعـالوا ،..
آه .. مشدودون أنتم لاعاميق ذنانـا ،
بقبـور العـالم السفلي ،
مشـدودون بالســرة ،
حبل السرة المشدود في سرتنا وسرتكم ،
آه يا المشـدود يا جيـل أحبانـا الينـا .
نحن مشدودون نحو القاع بالسرة ،
حبل السرة المشدود في سرتهم وسرتنا .
آه يا المشدود يا جيل أحبانا .
وأيدينـا تشد الحبل كي تهووا
الـى القيعان ،

يا جيل أحبانا ، تعـالوا .
نحن .. أنتم .. نحن مشدودون للسرة .
يا جيل أحبانا
ولا تقسوا على أجـداثنا ،
لا تجرحوا الصمت ، تعالوا
تمتموا أدعية الكهنوت
في عالمنا السفلي ،
غبوا من بخور العالم السفلي ،
كي يمنحكم رب دنانـا
قوة الشد ، تشدون حبال السرو
الحبل الذي شد الى سرتكم ـ سرتهم
أجيال أحفاد مواتى العالم السفلي
يا جيل أحبانا تعالوا
أنتم بعض خلايانـا ،
ومن نتن ركود المصل في أعراقنا
أعراقكم ، من نتن أعراق خلايانا
أيا جيل أحبانا ، تعالوا
هـا فم الهوة مفغورة
وأيدينـا تشد الحبل ..
آواه .. اقفزوا .. نطوا .
أيا جيل أحبانـا ،
ولا تقسوا على أجداثنا ،
لا تجرحوا صمت المواتى
مـلء قيعان قعور
العـــالم السفلي في أرض الالـــــه .

* * *

وغـدا .. يولد من أصلابنا ،
نسل السبايـا ، نطفا سودا ،
تلف النسل تنحل بأعراقـــه ،
مصلا ، نحن ورثناه ، ورثناه
متنا في خلايانا ، استحلنا معبرا ،
أقنية تنضح ، ما يلقفها الجيل
الـذي ورث بؤسـا ، نطفا ســودا ،

خلايـا عنكبوت ، لفت النسل •
وشددتـه الى الارحـــام بالسرة ،
شددتــه كثيبا ، هرمـا ،
حط على المهد ثقيلا ،
حاملا تاريخـه المرسوم
ماضيه ، ثنايـا غده ، عبء المتاه
حاملا ندبته ، جـدب خلايـاه ،
ارتجاف الغول في أعصابه ،
شوق حناياه الى صدر حنون
عامر الدفء ،
وحضن مريمي الحب ، يمتاح سماره !•
ولله الـروح ،
يغلـي جسد التربة ارهاصا يحضب
مدنفا يركع ، يستجدي حنان الارض ،
أن تمنحه ، أنثـى ،
يحلي جسمها ختم البكاره
وغـدا ، يولد من اتاننا ،
نسل السبايا ، حجرت أحداقـه ،
أحداقـه ميراث « ميدوز » ،
خلاياه ، بقايا نسل « أيوب » ،
الذي مات على استسلامه في الدود ،
لم يرتج في عينيه ومضى الرفض ،
ما ثار على الديدان نبض في دمـاه •
وسيمضي خلف آثـار خطانـا النسل ،
يمضي عاري الاعراق ،
مصفر الخطى ، يصرعـه رعب اليقـين ،
أنه لن تغلق الارض ،
ولن تنشق عن « تمـوز » أرجـــام
تـراب العـالم السفلي ،
لـن يولد للعذراء طفل في مغـاره •
وستكويه يـدا « بهـزاد » ، رصـدا
وممسوخـــا ، عمرهـا همهمة ••
ريـح أنين ، سحبة محطوطة الحزن ،
عنين ساحب ، والريح في تنميلها
تغـذوه ، حـزنا ، لوعـة ،
تمضي ولا تمضي ، وتعوي
وخـز نـار ، ترتمي ،
تنضح في أنساغـه الموتى
عفونـات المرارة

* * *

ثـم مـاذا ؟!••
بعـد أن صنمت الاجيال ، مسحا
وثبورا ، جدرت أرض الممسوخ ؟!••
ثـم مـاذا ؟!••
يا بوار الرحم الميتة ،
يا أصلابنا العفنة ،
في أعماقهـا ينحل سيل العفن ،
يستشري ، يسيخ ••؟!••
ثـم مـاذا ؟!••
•• كانت الصرعـة تقعي
فوق أحـداق صبايا (قادش) ،
والعقف الحمراء تنشد
بارهاف النهود الدامية
وصبايا (قادش) علقن بالسقف
بحلمات النهود الدامية
وصبايـا (قادش) يسفحن دفء الـدم
في حرقـة أبكار سبين الخصب ،
وامتارت يـــدا (بهزاد)
اخصاب كنوز الحس في أجسادهن ،
افتض (بهزاد) طراوات البكاره
وكهوف الصفر في (قادش) تكتظ ،
بفح الرعب والحمى ، ومرضى
مسها رعب غـد الامساخ
أخنتها كوابيس بخور السحر ،
والرعب ، وحل الجن في جو المغاره
ثـم أعماهـا الدوار ،

انحم في القيعان غـاز ،
حبل الكهف بتهويم خرافي ،
وحمت في عيون الصفر أشباح ،
وسحت رهبة النار على الاعين ،
غـار الضوء ، وانساح ذهول
فوق أبصار الحيارى الصفر
في غيبوبة خدرت الحس ،
وغامت عبرها الرحمة .
ثـم !!
التمع المصهر ،
وانشقت بجو الكهف أستار
تعثرت خلفهـا الرؤيـا
« .. وداوود .. ومقلاع يجز الرأس ،
جوليات .
نبي فارع يمتشق الريح على الجن ،
وصـدر أسمر يخترق النار ،
وعشتار على هودجها الغاوي
حـداء يعبر الجسر ،
تلاقي الفارس المولود .
زنـد يشرع السيف ويهوي
يقـدح النار من الصخر .
« أدونيس » يشق الغيم ،
ينهد على المقبرة الخرساء .
عينان تشقان عيون الصخر
تنصبان في أحداق « ميدوز »
تحيلان أفاعي الاثـم صوانا ،
هزيم جلجل المقبرة السوداء ،
سيف يفلق الصخر ،
ويهوي بارقا ، يفتصل الرأس ،
ويفري قلب « بهزاد » ..
يفك الرصـد ،
تنخض الصخور السود ،
والغربان تجتاح ،
يحيل الصخر جيلا ماردا ،
يختال ، من جسم أدونيس خلاياه
قصف دمـه الربي ،
يسـمو .
يعتلي صهوه خيل البعث .
تعرو الخيل روح البعث .
يغلي دمهـا ،
تقفز في نيسانها ، تصهل ،
رعـدا بارقـا ،
ترتج في هدرته الارض ،
وتمضي شهبا تخترق الافق .
وتمضي خلف آثـار « أدونيس »
الى « الاولمب » نشوى مضمرات فارعه .
يحبل الاولمب بالنسل الذي
يولد جبارا ، يحز السرر الصفر
ويغريها ،
ويمضي واحدا ، حرا ،
وقـو خلف دنيا العالم السفلي
في مصهرها تمضغ أجيال المواتى الصفر ،
وانشق وقـد خلف ملء الارض
صرخات مواتاه .
نزيف السرر الصفر ،
وتقطيع أحابيل خلاصـه .
محرقا في مصهر البعث سدوما
جثث الموتى ، قصور المومياء الصفر
مزهوا بحمى الانصهار ،
فارسـا ،
نقيض أرحاما خصيبات ،
ويحيي النسل حرا واحـدا ،
خلف في عالمـه
أعمدة الملح وصحراء البوار .

صافيتا ـ كما أبو ديب

(*) النشـيد السـادس من قصـيدة الرفض والصليب التي تصدر قريبا في ديوان .

لبنان
الأديب
العدد رقم 1
1 يناير 1954

حركة الشعر الحر في العراق

بقلم الآنسة نازك الملائكة

كان شهر كانون الاول من سنة ١٩٤٧ اول العهد بالشعر الحر في العراق ، ففي اوله صدرت مجلة العروبة التي كان يصدرها الاستاذ محمد علي الحوماني في بيروت وفيها قصيدة لي حرة الوزن عنوانها « الكوليرا » . وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان « ازهار ذابلة » لبدر شاكر السياب وفيه قصيدة له حرة الوزن عنوانها « هل كان حباً ؟ » . ولم تنشر الصحف بعد هاتين القصيدتين اي شعر حر حتى صدر ديواني « شظايا ورماد » في ايلول ١٩٤٩ ، وفيه مجموعة من القصائد الحرة ، قدمت لها بجانب من المقدمة ، مشيرة اشارة موجزة الى الاساس الوزني للشعر الحر ، الذي اعتبرته لوناً من الحرية يستحسن ان يمنحه الشاعر العربي . وقد احدثت الحركة والديوان رد فعل عنيف في الاوساط الادبية في بغداد ، ونقدت الدعوة نقداً شديداً ، الا ان الشعراء الشباب استجابوا لها استجابة محمودة ، فما انصرم شهران حتى بدأت صحفنا تنشر قصائد حرة بين الحين والحين ، وراحت الدعوة تنمو ويتسع نطاقها على صورة مبشرة .

وتتالت بعد ذلك الدواوين فصدر « ملائكة وشياطين » لعبد الوهاب البياتي في اذار ١٩٥٠ و « المساء الاخير » لشاذل طاقة في آب ١٩٥٠ ، - كما اذكر - و « اساطير » لبدر شاكر السياب في ايلول ١٩٥٠ . وراحت الحركة تتسع وتتخذ مظهراً اقوى حتى بات بعض الشعراء يكتبون اكثر شعرهم - ان لم اقل كله - بهذه الاوزان الحرة ، وبات التيار يشتد بحيث يستأهل عناية النقاد والباحثين .

وحركة الشعر الحر ، كأية حركة جديدة في ميادين الفن والحضارة ، قد بدأت لدنة ، حيية ، مترددة ، مدركة انها لابد ان تحتوي على فجاجة البداية ، فلا مفر لها من ذلك ، لانها على كل « تجربة » ولن يعفيها اخلاصها وتحمسها من ان تزل وتتخبط احياناً . ذلك ان مثل هذه الحركات التي تنبع فجأة بمقتضى ظروف بيئية وزمنية ، لا بد ان تمر بسنين طويلة ، قبل ان تستكمل اسباب النضج ، وتملك جذوراً مستقرة ، وتلين لها اداتها ، وليس من المعقول ان تولد ناضجة وانما تبدو عيوبها كلما ابتعدنا عنها ، واوغلنا في الزمن باختباراتنا الجديدة ونضج ثقافاتنا واتساع آفاقنا .

والى جانب هذا المحذور المشترك في الحركات الجديدة عامة ، كانت لحركة الشعر الحر ظروف خاصة بها ، تضيف الى عقباتها . ذلك انها ، على الرغم من كل ما يمكن ان يقال في ارجاعها الى اصول قديمة تجد جذورها في الموشحات الاندلسية ، تبقى بنت هذا القرن وحده - فالموشحات لم تتلاعب بعدد التفاعيل خلال القصيدة الواحدة ، ولم تحرر القافية نصف هذا التحرير ، وانما نوعتها وفق خطة معينة يلتزمها الشاعر - ولعل ابرز الأدلة على ان الحركة وليدة عصرنا هذا ، ان اغلبية قرائنا ما زالوا يستنكرون القصائد الحرة ، وبينهم كثرة لا يستهان بها ، تعتقد اعتقاداً راسخاً ان الشعر الحر ليس شعراً ، وانما هو نثر ، او شعر منثور . والحركة التي تنبت فجأة على هذه الصورة تفقد ميزة هامة ، وتتضمن في ذاتها حاجزاً كبيراً دون اي نضج سريع تطمح اليه ، فهي حركة لا تملك قواعد تسندها ، ولا اسساً تجري وفقها لتأمين الخطأ والزلل ، وانما لا بد لاتباعها وهم ينصرونها ويرفعون صوتها ، من مجازفة وتضحية .

ونتيجة لهذين السببين ، يسهل جداً ان يسقط المبتدئون من الشعراء في التشابه والتكرار ، فينهج الواحد منهم نهج زملائه الآخرين دونما ابتكار ، لا عن تقليد داع ، وانما على صورة طبيعية ، لان السنن الوحيدة الموجودة هي قصائد الآخرين - وهي ما زالت قليلة نسبياً - وهذا وجه من اوجه

الخطر التي تتضمنها الحركة ، وقد بدأت مظاهره تلوح في بعض الشعر الحر الذي ينشر ، فلم يعد من النادر ان تتشابه قصائد الشعراء في موضوعاتها والفاظها واجوائها واخيلتها . وان الخطأ في شعر الواحد ليسري سرياناً مدهشاً في شعر الآخرين وكأنه بات سنة تحتذى لا خطأ ينبغي تجنبه .

ولا تقل الاسباب الناجمة عن طبيعة الاوزان الحرة نفسها خطورة عن السبب السابق ، بل قد تكون احفل بالمثبطات ، وادعى الى انذارنا . وسيدهشنا ان نلاحظ ان ما يبدو لنا اول وهلة مزايا في الاوزان الحرة ، ينقلب حين نفحصه مزالق خطرة ، هي في واقع الامر مسؤولة الى حد بعيد عن عظم امكانيات الابتذال والرخاوة في الشعر الحر ، حتى ليكفي اقل تهاون من جانب الشاعر لدفع القصيدة الى هاوية الابتذال وعامّية اللين .

واول هذه المزايا الخادعة في الشعر الحر ، تلك الحرية البراقة التي يمنحها للشاعر دونما قيد ولا شرط فيما يلوح . والحق انها حرية خطرة ، فالشاعر يلوح معها غير ملزم باتباع طول معين لابياته ، وهو كذلك غير ملزم بان يحافظ على خطة ثابتة في القافية . فما يكاد يبدأ قصيدته حتى تخلب لبه السهولة التي يتقدم بها ، فلا قافية تضايقه ، ولا عدد معيّن للتفاعيل يقف في سبيله ، وانما هو حر ، حر ... سكران بالحرية . وهو في نشوة الحرية ينسى حتى ما ينبغي الا ينساه من قواعد ، وكأنه يصرخ بالهة الشعر : « لا نصف حرية ... اما الحرية كلها او لا ! » وهكذا نجد الشاعر ينطلق حتى من قيود الاتزان ووحدة القصيدة واحكام هيكلها وربط معانيها ، فتتحول الحرية الى فوضى كاملة .

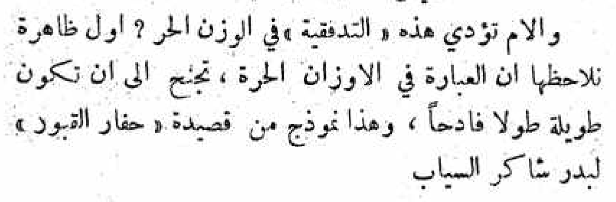


الآنسة نازك الملائكة

وثاني المزايا المضللة في الاوزان الحرة ، تلك الموسيقية التي تمتلكها ، فهي تساهم مساهمة كبيرة في تضليل الشاعر عن مهمته . انها سعلاة الشعر الخفية وفي ظلها يكتب الشاعر احياناً كلاماً غثاً مفككاً ، دون ان ينتبه ، لان موسيقية الوزن وانسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب . ويفوت الشاعر ان هذه الموسيقى المضللة ليست موسيقى شعره ، وانما هي موسيقى فطرية في الوزن نفسه ، يزيد تأثيرها ان الاوزان الحرة جديدة في ادبنا ولكل جديد لذة .. وعلى هذه الصورة تنقلب موسيقية الاوزان الحرة وبالا على الشاعر ، بدلا من ان يستخدمها ، ويسخرها في رفع مستوى القصيدة وتلوينها .

واكثر تعقيداً من هاتين المزيتين الخادعتين ، المزية الثالثة ، وهي « التدفق » . وهذا التدفق ينشأ عن ان كل وزن حر (باستثناء وزن يندر استعماله) يعتمد على تفعيلة واحدة ، ينمو بتكرارها مرات تختلف عددها من بيت الى بيت . وهذه الحقيقة تجعل الوزن متدفقاً تدفقاً مستمراً ، كما يتدفق جدول في ارض منحدرة ، وهي مسؤولة عن خلوه من الوقفات . والوقفات ، كما يعلم الشعراء ، شديدة الاهمية في كل وزن ، ولا يدرك الشاعر مدى ضرورتها الا حين يفقدها في الوزن الحر ، فهو اذ ذاك مضطر الى مضاعفة جهده ، وحشد قواه لتجنب « الانحدار » من تفعيلة الى تفعيلة دونما تنفس . ولنلاحظ اسلوب الوقوف في اوزان الخليل ونقارنها بما يقدمه الشعر الحر من امكانيات وسيبدو لنا ان البحور الستة عشر ذات الشطرين ، تقف عند نهاية الشطر الثاني وقفة صارمة لا مهرب منها ، بينما لا يمتلك الوزن الحر اية وقفات ثابتة ، وانما يترك الشاعر حراً ليقف حيث يشاء ، فهو يلقي المهمة على الشاعر وهنا المشكل . ولست اشك في ان الشاعر الناضج الذي يستعمل الوزن الحر يلاحظ ان المهمة عسيرة ، معقدة ، فهذا الوزن لا يقدم اية مساعدة طبيعية ، والعبء كله يقع على سياق المعنى وارتباطات الالفاظ في القصيدة ، وليس هذا بالامر الهين .

والام تؤدي هذه « التدفقية » في الوزن الحر ؟ اول ظاهرة نلاحظها ان العبارة في الاوزان الحرة ، تجنح الى ان تكون طويلة طولا فادحاً ، وهذا نموذج من قصيدة « حفار القبور » لبدر شاكر السياب



وكأن بعض الساحرات
مدت اصابعها العجاف الشاحبات الى السماء
تومي الى سرب من الغربان تلويه الرياح
في آخر الافق المضاء
حتى تعالى ثم فاض على مراقيها الفساح

هذه الابيات كلها عبارة واحدة ، وليست فيها وقفة من اي نوع . وهذا مثـــال ثان من قصيدة « الظلال الهائمة » التي نشرتها الاديب لعبد الوهاب البياتي

اترى الظلال الهائمات وراءه وعت الغناء

[illegible]

تروي احاديث الصبيات اللواتي كن يصطدن الرجال
بغنائهن وراء أسوار الليال ؟

العبارة هنا سؤال ، وبترها خلال القراءة أعسر ، لان نبرة التساؤل التي تبدأ بقوله « اترى الظلال ... » ينبغي ان تنتهي عند لفظ « الليال ». وهذا الطول في العبارة عيب تساعد عليه طبيعة الوزن الحر ، ولا بد للشاعر من الوعي المتصل لتحاشيه. والحقيقة اننا لو تأملنا قيود الاوزان الحرة لوجدناها لا تقل عن قيود اوزاننا القديمة ان لم تزد ، فالوقفة اضطرارية في الحالتين وان اختلفت اسبابها ، وهو امر يحتم على الشاعر ذي الوزن الحر ان يتبع نظاماً صارماً في صياغة عباراته بحيث يعوض عن القيود الجبرية في نظام الشطرين

وثمة نتيجة ثانية لمزية التدفق هذه ، هي ان القصائد الحرة تبدو دائماً لفرط تدفقها وكأنها لا تريد انتنتهي، وليس اصعب من اختتام هذه القصائد ، وهذه ظاهرة يسببها انعدام الوقفات ففي نظام الشطرين تقدم الوقفة القسرية للشاعر مساعدة كبيرة، لانها هي في ذاتها وقفة ، فلا يبقى على الشاعر الا ان يختم المعنى، وهنا تستطيع اية عبارة جهورية قاطعة ان تؤدي المهمة، خاصة في قصائد الوصف والمناجاة ونحوها. اما في الوزن الحر فالوقفات الطبيعية معدومة ، والشاعر حتى اذا استعمل اشد العبارات جهورية وقطعاً يحس ان القصيدة لم تقف ، وانما ما زالت تتدفق، وعليه هو ان يمضي في تغذيتها رغم انتهائه مما أراد ان يقول. وتشتد المتاعب في قصائد الوصف والمناجاة على الاخص ، لاسباب ترجع الى طبيعة هذه القصائد ، ولذلك تصلح الاوزان الحرة للشعر القصصي والدرامي اكثر من صلاحيتها لغيره.

ونستطيع انلمح هذه الظاهرة المتعلقة باختتام القصائد حين نلقي نظرة سريعة على طائفة من القصائد الحرة ، فسينجلي لنا ان عدداً كبيراً منها يختتم بتكرار المطلع ،ونموذج هذا قصيدة « يا صديقي » لبلند الحيدري من مجموعته « اغاني المدينة الميتة » — وقد نشرتها الاديب كما اذكر — فالمقطع التالي قد بدأ القصيدة واختتمها معاً بالتكرار :

يا صديقي
لم لا تحمل ماضيك وتمضي عن طريقي
قد فرغنا وانتهينا
وتذكرنا كثيراً ونسينا

وليست هذه محض صدفة ، فالشاعر قد استعمل اسلوب الاختتام بتكرار المطلع في قصائد كثيرة منها « اعماق » و« لن اراها » و« حب قديم » و« غداً نعود ». ثم ان الظاهرة لا تقتصر على بلند الحيدري، فهي تطل علينا في شعر عبد الوهاب البياتي (قصيدتي «تحت اللعبة» و«التينة الحمقاء» — مجلة الاديب ١٩٥٢) ونحن نلمحها عند بدر السيّاب في « في القرية الظلماء » من ديوانه « اساطير » ، وعند شاذل طاقة في (حصاد النار) من ديوانه « المساء الاخير ». والذي نراه ان هذا الاسلوب في انهاء القصائد تهرّب من الشاعر لا يغتفر ، وهو انما يقع فيه تحت ضغط هذا الوزن الحر ، فالتكرار نوع من التنويم لحواس القارىء وفيه ايحاء بالانتهاء يساعد الشاعر المضطر

ولشعراء الاوزان الحرة اساليب اخرى تفصح عن صعوبة الاختتام الطبيعي. هذه مثلا خاتمة «حفار القبور» لبدر السياب:

وتظل انوار المدينة وهي تلمع من بعيد
ويظل حفار القبور
ينأى عن القبر الجديد
متعثر الخطوات يحلم باللقاء وبالخمور.

وهذه خاتمة قصيدة « اللقاء الاخير » للشاعر نفسه :

ويلوح ظلك من بعيد وهو يومىء بالوداع
وأظل وحدي في صراع .

وليس هذا الاسلوب مقصوراً على بدر السياب ، كما قد يلوح للقارىء ، فهذه مثلا خاتمة قصيدة اسمها « محاولة » لبلند

الحيدري مما نشرت « الاديب » .

ويدور فيها العقربان
تك . تك .
يا للجبان
يا للجبان متى سيومىء بالوداع ؟
وأظل أزحف في صراع .

هذه القصائد تختتم كلها باسلوب « ويظل . . . » وهو اسلوب تنويمي كالسابق ، لانه يسلم المعنى الى استمرارية مريحة وكأن الشاعر يقول للقارىء : « وقد استمر الامر على هذا . . . » وبهذا ينتهي دوره ، وتنتهي القصيدة . والمسؤول عن هذا كله هو الطبيعة المتدفقة للشعر الحر ، على انها ينبغي ألا تعفي شعراء ممتازين كهؤلاء من انهاء قصائدهم انهاء مقبولا من الوجهة الفنية فليس اكثر اجحافاً بمواهبهم الفطرية من هذه الاساليب المتهربة .

واذا كانت مزايا الوزن الحر الثلاث « الحرية والموسيقية والتدفقية » قد استحالت شراكاً للشاعر ، فما بالنا بالعيوب التي يتضمنها هذا الوزن ، وهي عيوب تنجم عن طبيعته نفسها ؟

وابرز هذه العيوب اثنان يرتكزان الى تركيب التفاعيل في الاوزان الحرة ، ولكي نفهم هذا لا بد لنا من وقفة قصيرة نستذكر بها اسلوب البناء في اوزاننا القديمة ولنلتفت اولا الى ان وحدات الاوزان العربية لا تزيد عن الست وهي : (فعولن فاعلاتن ، مستفعلن ، متفاعلن ، فعلن ، مفاعيلن) ومن تكرار كل من هذه التفعيلات ست مرات تنشأ ستة اوزان هي المتقارب والرمل والرجز والكامل والخبب والهزج وسنسميها هنـــا (الاوزان الصافية). اما سائر الاوزان الستة عشر فهي تتألف من المزج بين اثنين من التفعيلات او اكثر احياناً ، وسنسميها (الاوزان الممزوجة). فاذا تذكرنا ان الاوزان الصافية هي الوحيدة التي يمكن استعمالها في الشعر الحر ، وجدنا ان هذا الشعر يقتصر بالضرورة على ستة اوزان من الستة عشر القديمة ، وفي هذا غبن كبير للشاعر وتضييق لمجال ابداعه ، خاصة وان هذه الاوزان الستة لا تستعمل كلها في الغالب وانما يكثر شعراؤنا من استخدام ثلاثة منها هي الكامل والرمل والمتقارب ، كما في النماذج التي مرت . والشاعر العربي قد اعتاد ان يجد امامه ستة عشر بحراً شعرياً مع مشطوراتها ومجزوءاتها ، ولهذا قيمة كبيرة تجعلنا نميل الى ان نحكم بان اقتصار اي شاعر على الاوزان الحرة في شعره لا يمكن ان ينتهي به الى الخير ، اطلاقاً . . .

وفوق هذا ، نجد ظاهرة اخرى تنبع من وحدة التفعيلة في الاوزان الحرة ، وهي « الرتابة » ، فهذه الاوزان تستطيع ان تكون مملة جداً ، خاصة ان اقتصر عليها الشاعر ، وعندي انها لا تصلح للملاحم على الاطلاق ، فمثل تلك القصائد الطويلة ينبغي ان ترتكز الى تنويع دائم ، لا في طول الابيات العددي فحسب ، وانما في التفعيلات نفسها ، والا سئمها القارىء . ومما يلاحظ ان هذه الرتابة في الاوزان ، تحتم على الشاعر ان يبذل جهداً متعباً في تنويع اللغة وتوزيع مراكز الثقل فيها ، وترتيب الافكار ، فهذه كلها عناصر تعويض عن النغم الممل .

ومؤدى القول في الشعر الحر انه ينبغي الا يطغي على شعرنا المعاصر كل الطغيان ، لان اوزانه لا تصمد للموضوعات كلها ، بطبيعة القيود التي تفرضها عليها وحدة التفعيلة وانعدام الوقفات وقابلية التدفق والموسيقية . ولسنا بهذا ندعو الى نكس الحركة ، وانما نحب ان نحذّر من الاستسلام المطلق لهـــا ، فقد اثبتت التجربة ان خطر الابتذال والعامية يكمن دائماً خلف استهواء هذه الاوزان الظاهري .

ويظهر ان الحركة بدأت تبتعد عن غاياتها المفروضة ، ولا نظن هذا غريباً ، ولا داعياً للتشاؤم ، فلو درسنا الحركة من وجهتها التاريخية لوجدناها لا تختلف عن اية حركة للتحرر وطنية كانت او اجتماعية او ادبية . وفي التواريخ مئات الشواهد على ثورة الجماعات ومبالغتها في تطبيق مبادىء الثورة وسقوطها في الفوضى والابتذال قبل استقرارهـــا الاخير . ولهذا نحس بالاطمئنان الى سلامة الحركة ، رغم مظاهر الرخاوة التي تلوح بوادرها اليوم . ومع ان التنبؤ بما ستنتهي اليه الحركة لا يمكن ان يكون قاطعاً ، الا اننا نحس انها ستتقدم في السنين القادمة حتى تبلغ نهايتها المبتذلة ، فهي اليوم في اتساع سريع صاعق ، ولا احد مسؤول عن ان شعراء نزري المواهب ضحلي الثقافة سيكتبون شعراً غثاً بهذه الاوزان الحرة ، فليس على الشعر العربي خوف من هذا ، ولا بد ان ينتهي التطرف الى اتزان رصين بعد انصرام سنوات التجربة . اما الشعراء الذين سيذهبون ضحايا — ولا بد لكل حركة ناجحة من ضحايا — فحسبنا انهم هم الذين سينقذون الشعر من الهاوية ، حين يكونون نمـــاذج للرداءة والتخبط وفقدان الشخصية . انهم خلاص الشعر الحديث دون ان يعلموا ، وهذه هي طبيعة الانقلابات الهامة في التاريخ .

بغداد — نازك الملائكة